EDITION PETERS

No. 2190

Stockhausen

Gesangsmethode

Julius Stockhausens

GESANGS-METHODE.

Eigentum des Verlegers.
Entd Stat. Hall
6828.

LEIPZIG
C. F. PETERS.

Sächsische
Landesbibliothek
- 3 - 6 83
Dresden

Deinem Andenken, theure Mutter, Dir, meiner ersten Lehrerin auf dem Gebiete der Gesangskunst, widme ich diese Arbeit. Du warst es, die zuerst, durch den Zauber Deines Tones, in mir den Sinn für Tonschönheit, für eine deutliche, durchgeistigte Aussprache, für einen seelenvollen Vortrag, als ich noch ein Kind war, wecktest. Noch tönt in meinen Ohren der Klang dieser Engelstimme, als Du mir — kaum zählte ich drei Jahre — ein Bettelliedchen *„C'est la petite mendiante qui vous demande un peu de pain"* vorsangst und mich lehrtest. Nie satt es zu hören, wiederholte ich stets mein *„encore"*, bis ich es selbst nachsingen konnte. Noch höre ich im Geiste die Weisen des grossen Händel, des lieblichen Haydn, des göttlichen Mozart von diesen beredten Lippen vorgetragen. An Deinem absolut reinen Tone bildete sich früh mein Ohr, an der Mutter Stimme meine Stimme. Wer es nicht verstehen kann, wie nachhaltig solche Eindrücke, solche Beispiele auf ein Kind wirken, wer den Einfluss solcher Töne für übertrieben halten sollte, vernehme das Urtheil des berühmten J. B. Cramer. Als die Mutter in einer Concertprobe in London das Recitativ und Rondo von Mozart's *„Ch'io mi scordi di te"* mit Orchester und obligatem Clavier sang, sass der grosse Meister am Flügel. Der schon bejahrte Herr war von dem Vortrag der Sängerin so überwältigt, dass er gegen Schluss des Stückes allmählich von seinem Stuhle hinunterglitt und knieend seinen Part weiter spielte. „Das sind Töne von oben", sagte er der Mutter, als die Arie zu Ende war, „anbetungswürdige Töne". So erzählte oft, stolzerfüllt, unser würdiger Vater.

Margarethe Schmuck, Tochter eines Notars in Gebweiler im Elsass, erblickte daselbst den 29. März im Jahre 1803 das Licht der Welt. Sie wurde in Paris von dem Gesanglehrer Catruffo, einem Italiener, ausgebildet. Als es sich um das öffentliche Auftreten handelte, zeigte die junge Sängerin grosse Furcht. Ihr Lehrer sprach ihr Muth zu und fügte als letztes, überzeugendes Argument hinzu: „*Madame, vous n'avez aucune raison d'avoir peur. Quand vous êtes venue au monde, le bon Dieu vous a donné un coup de pied et vous a dit: Allez chanter, mon enfant.*“ In der That, ihr Ton sprach so leicht an, er war so seelenvoll, dass er nicht einer irdischen Hülle zu entspringen schien. Im Jahre 1842 zog sich die Mutter nach einer kurzen, aber ruhmvollen Concert-Carrière in England von der Oeffentlichkeit zurück. Sie starb in Colmar im Jahre 1877. Kein musikalisches Blatt gedachte der bescheidenen Frau. Wer will es dem Sohne verargen, wenn er es als eine Pflicht ansieht, diese Perle des Elsasses der Vergessenheit zu entreissen?

Frankfurt am Main, 1884.

Julius Stockhausen.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Das Hören; Nutzanwendung der drei akustischen Hauptgesetze bei der Gesangslehre.

Die zwölf Paragraphen 5

1. Die Sprachelemente; das Sängeralphabet. 2. Abstimmung der Vocale, Einübung der Consonanten. 3. Der Vocaleinsatz, der Consonantansatz. 4. Die Mundstellung. 5. Ansprache des Tones, Tonbildung, Textaussprache. 6. Tonumfang der ersten Uebungen. 7. Begleitung für die auszubildenden Stimmen. 8. Stellung des Kehlkopfes. 9. Zwerchfell- und Flanken-Athmungen. 10. Die Register; übersichtlicher Umfang der vier Hauptstimmgattungen; Register-Tabelle. 11. Kreuzung der Register. 12. Ausgleichung der Register auf einem Ton; der Schwellton. Registerartige Wirkungen der Vocale.

Capitel I. An- und Einsatz des Tones (*Solfeggio*), Haltung der Stimme und Schwelltöne 17

Uebungen für den Ansatz und die Haltung des Tones; Uebungen im Hexachord; offene und geschlossene Vocale; Glottisschläge mit gestelltem Kehlkopf; Uebungen für Sopran und Alt oder für Tenor und Bass.

Capitel II. Das Tragen des Tones (*Portamento*) 40

Portamento im Umfang des Hexachordes; Portamento in zwei Registern.

Capitel III. Der gebundene Gesang (*Legato*) und die angehauchte Vocalisation. Die Verzierungen 49

Uebungen mit angehauchten Noten; Portamenti und angehauchte Vocalisation; Legato und Portamento; die Verzierungen: kurze Vorschläge, lange Vorschläge, Nachschläge, Anschläge und Schleifer, Doppelschläge, Pralltriller, Triller.

Capitel IV. Die Tonleitern 97

Die Durtonleiter, die Molltonleiter, die chromatische Tonleiter.

Capitel V. Die gestossene Vocalisation (*Staccato*) 136

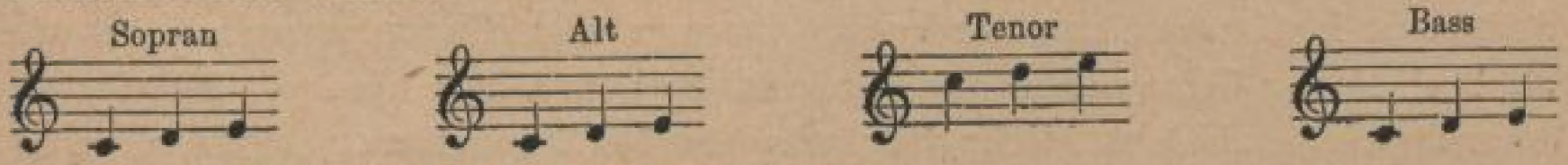
Vorübungen für das Staccato; Staccato, Legato und angehauchte Vocalisation; Septimen-Accorde und ihre Umkehrungen.

Capitel VI. Die markirte Vocalisation (*Martellato*) 148

Uebungen; Martellato und angehauchte Vocalisation.

Schlusswort 154

Zur genauen Unterscheidung der Stimmgattungen, welche jetzt meist nur im Violinschlüssel notirt werden, ist neben dem Bassschlüssel in dem folgenden Werke für die drei oberen Stimmgattungen der ursprüngliche *C*-Schlüssel (der das eingestrichene *c* anzeigt) beibehalten worden. Auf der ersten Linie stehend bezeichnet der *C*-Schlüssel den Sopran, auf der dritten Linie den Alt, auf der vierten Linie den Tenor. Statt der modernen Schreibweise, welche den Unterschied nicht erkennen lässt:



ist, wie folgt, die ursprüngliche Schreibweise gesetzt:

Einleitung.

Eine Gesangsschule im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu schreiben, liegt nicht in meiner Absicht. Es giebt deren viele berühmte. Was ich hier versucht habe — und ich bitte dieses Werk nur als Versuch zu beurtheilen —, ist: die Tonbildung und die Gesangstechnik, deren Erfordernisse sich oft in kurzen Beispielen veranschaulichen lassen, durch einfache Gesetze zu begründen. Ich werde zeigen, dass die Sprachelemente selbst die ersten Gehörübungen für den Sänger bilden, dass sie über Entstehung des Tones, über Ansatz und Stimmeinsatz, über Klanggepräge und Register Aufschluss geben, dass die Vocale selbst die Bildner des schönen Tones sind; ferner, dass nur durch das Gesammtstudium der 15 Vocale, nicht durch einen Vocal allein, wie Viele meinen, ein freier, schöner, ausdrucksfähiger Ton im deutschen Gesange erreicht werden kann; endlich, dass die Stimme zunächst in einem mässigen Umfange, in der Mittellage, ausgebildet und gelenkig werden muss, bevor man die ganze Kraft, deren sie fähig ist, zur Entwickelung bringt.

Als Grundlage meiner Untersuchungen dienen mir die drei Grundgesetze der Akustik: die Höhe, die Kraft und die Färbung des Tones betreffend, denn sie sind die Gesetze für die Tonbildung selber. Sie zeigen, dass ein Ton rein sein muss, dass er stark oder schwach sein kann, dass er, schon im Entstehen, gefärbt ist. Die drei Haupttheile des Stimmapparates stehen in enger Verbindung mit diesen Gesetzen. Sie sind gleichsam die Vollstrecker derselben: der Kehlkopf führt, durch das Gehör geleitet, die zur Reinheit nöthigen Spannungen aus; die Lunge giebt, jenachdem sie viel oder wenig Luft ausströmen lässt, den Schwingungen mehr oder weniger Amplitude (Weite), d. h. dem Tone grössere oder geringere Kraft; das Ansatzrohr ändert durch die Stellungen der Lippen, der Zunge, des Kehldeckels, durch die Entstehung der Vocale nämlich, die Formen der Schwingungen im Kehlkopf. Als Uebungsmaterial habe ich die sechs Arten der Vocalisation gewählt und mich bemüht zu zeigen, wie die Lunge, der Kehlkopf und das Ansatzrohr in der Ausübung der Vocalisationsarten ebenfalls zusammen wirken, wie die Technik der Gesangskunst von der richtigen Behandlung dieser drei Theile des Stimmapparates abhängt. Gelingt es mir, darüber Klarheit zu schaffen, so wird auch jungen Lehrern die Aufgabe erleichtert werden, die Haltung der Stimme, das Tragen, das Binden, das Anhauchen, das Stossen und das Markiren des Tones, d. h. die Gesangstechnik überhaupt, nach bestimmten Gesetzen zu lehren. Ich bin dann für meine Mühe reichlich belohnt.

Das Hören. Nutzanwendung der drei akustischen Hauptgesetze bei der Gesangslehre.

Die Natur hat nur wenigen Sängern ein absolutes Gehör verliehen, d. h. nur wenigen ist die Gabe zu Theil geworden, alle Töne in melodischer und accordischer Folge sofort zu erkennen und richtig zu nennen. Ob das relative Gehör zu einem absoluten herangebildet werden kann, weiss ich nicht. Bei mir selbst habe ich es, trotz allen Fleisses, nie so weit gebracht. Was ich aber aus langer Erfahrung weiss, ist, dass man den Sinn für relative Tonhöhe (das Treffen der Intervalle nach einem gegebenen Ton), den Sinn für absolute Reinheit, für Tonstärke und für correcte, auch schöne Färbung des Tones entwickeln kann. Hierauf kommt es bei Sängern hauptsächlich an. Der Sänger muss Töne in verschiedenen Lagen, Registern und Klanggeprägen, in einem bestimmten Stärkegrad, auf diesem oder jenem Vocal deutlich und schön hervorbringen, für jede Empfindung das richtige Ausdrucksmittel finden lernen. Vorerst muss sein Nachahmungstrieb geweckt, bei ihm mehr auf das Wie als auf das Was gesehen werden. Hierzu genügt das absolute Gehör nicht. Ich habe Schüler und Schülerinnen gehabt, die trotz ihres untrüglichen Gehörs in der Tonbildung und Tonfärbung, im Vortrage überhaupt, zu den ungeschicktesten zählten; dagegen andere, die nur mühsam die Tonverhältnisse erlernten und doch schön vortrugen. So giebt es auch Componisten, die berühmt geworden sind, ohne ein absolutes Gehör für Tonhöhe zu besitzen. Ich erinnere z. B. an Meyerbeer, der stets eine kleine Stimmgabel oder Pfeife bei sich trug, um damit das Gehörte zu vergleichen und zu prüfen.

Man muss dem Sänger für seine Ausbildung die gehörige Zeit lassen. Früher, wo derselbe nicht allein seine Stimme zu üben, sondern sich eine allgemeine musikalische Bildung durch Erlernung eines Instrumentes und durch das Studium der Harmonie- und Compositionslehre anzueignen hatte, rechnete man wohl zehn Jahre zur gründlichen Ausbildung in der Gesangskunst. Heutzutage fordert man viel weniger von ihm. Kaum dass er zu einer guten Aussprache gelangt ist, findet er, wenn er sonst eine kräftige Stimme hat und ein halbes Dutzend Rollen auswendig kann, leicht ein Engagement an den zahlreichen Opernbühnen des deutschen und österreichisch-ungarischen Reiches. Selten wendet daher ein stimmbegabter Sänger jetzt drei Jahre an sein Studium. Während seine Commilitonen

die Instrumentisten, sieben bis acht, auch zehn Jahre lang ununterbrochen an ihrer Ausbildung arbeiten, will er in ebenso vielen Monaten schon vor das Publicum treten! Das gereicht der Gesangskunst nicht zum Ruhme. Man gönne dem Lernenden die nöthige Zeit um wirklich singen zu lernen. Vier bis fünf Jahre werden immer erforderlich bleiben, um sein Gehör zur Ausbildung, seine Sprechwerkzeuge, Kehlkopf und Lunge zur nöthigen Fertigkeit zu bringen, um den Ton rein zu bilden, die Noten sicher zu treffen, die Silben zu binden und zu betonen, seinen Vortrag rhythmisch lebendig zu gestalten.

Dass ein erfahrener Lehrer gegenwärtig im Stande ist, eine junge Stimme rascher zu schulen, als es früher geschah, gründet sich auf Gesetze, welche aus den wissenschaftlichen Forschungen der neueren Zeit herzuleiten sind. Die Forschungen der Laryngoscopiker (Kehlkopfspiegelforscher), der Physiologen und Akustiker haben in der That über manche Fragen der Tonbildung so weit Aufschluss gegeben, dass jetzt, gegenüber der rein empirischen Methode, einige bestimmte Regeln für die Behandlung unserer jungen Stimmen aufgestellt werden können. Auch für den Umfang der ersten Uebungen geben sie Winke, die mir wichtig erscheinen.

Unsere Physiologen berichten, dass eine Stimme selten mehr als fünf bis sechs Töne besitzt, deren Schwingungen stark genug sind, um deutliche Wellenlinien auf dem Phonautographen (Töneschreibapparat) aufzuzeichnen. Nur sehr kräftige Töne können dies bewirken, wie ich es selbst im Laboratorium des Professors Meissner in Göttingen erprobt habe. Die Ausbildung des Organs muss darum zuerst in der Mittellage der Stimme, im Umfange des Hexachordes, auf den Naturtönen (*„voce piena e naturale“*, wie Giulio Caccini in seinen „Nuove musiche“, 1601, sich ausdrückt) beginnen, und zwar auf Grundlage der fünf Hauptvocale.

Unentbehrlich für die Klarheit der Lehre sind die drei akustischen Fundamentalgesetze. Sie heissen:

1) Die Zahl der Schwingungen bestimmt die Tonhöhe;
2) die Weite (*amplitude*) der Schwingungen bestimmt die Tonstärke;
3) die Form der Schwingungen bestimmt die Tonfarbe.

Diese drei Gesetze deuten die Haupteigenschaften des Tones an. Sie heissen: Reinheit, Schwingungsfähigkeit (elastische Kraft) und Färbung (Vocalbildung). Der Ton muss rein sein; er kann stark oder schwach gestaltet werden; er ist im Entstehen bereits gefärbt, weil der Stimmton, *„vox“*, sobald der Mensch sprechen oder singen will, stets einen Vocal zu Gehör bringt. Die Reinheit des Tones ist als absolut, als Nothwendigkeit, — die Stärke des Tones als relativ, als Möglichkeit, — die Farbe als dem Tone inwohnend, als Wirklichkeit zu bezeichnen. Die Nutzanwendung dieser drei Grundgesetze fällt den drei Haupttheilen unseres Stimmorganes zu.

Ad 1. Der Kehlkopf mit seinen Knorpeln, Bändern und Muskeln (namentlich des *musculus crico-thyreoideus*, des Grund- und Spannknorpelmuskels) vollzieht, durch das Ohr geleitet, die zur Tonhöhe erforderlichen Verengungen in der Stimmritze (*Glottis*).

Ad 2. Die bei der Ausführung des zweiten Gesetzes hauptsächlich betheiligten Factoren sind die Lunge, die Rippenkorbmuskeln und das Zwerchfell, die, jenachdem die Luft stark oder schwach herausgeblasen wird, den Stimmbändern grosse oder kleine Schwingungen entlocken. Dank den Bündelchen (*faisceaux*) des Stell- und Spannknorpelmuskels (*musculus thyreo-arytenoideus*), welche die Stimmritze seitlich an mehreren Punkten berühren, entsteht in den Stimmbändern (*chordae vocales*) die entsprechende Widerstandsfähigkeit. Sie wehren sich, nach Ch. Battaille („*Nouvelles recherches sur la phonation*", Paris, E. Choudens), bald in ihrer ganzen Breite, bald nur mit $^2/_3$ derselben gegen die ausströmende Luft, jenachdem diese im untern Theile der Glottis schon eine consonantartige Hemmung erleidet (vergleiche im Brustton *Pa* und *A*), oder wie bei der Bildung des weichen Consonanten *b*, wo die Mundlippenbreite nur theilweise in Anspruch genommen wird, weniger Hinderniss findet (vergleiche *ba* und *a* im Falsetton). Diesen Breite- und Längespannungen, wie die moderne Physiologie sie bezeichnet, verdanken wir auch die Entstehung der Register (siehe P. Grützner, Handbuch der Physiologie, Theil II).

Ad 3. Die Bestimmungen des dritten Gesetzes vollziehen sich im Ansatzrohr: die Zunge, die Lippen, das Gaumensegel und der Kehldeckel bilden durch verschiedene Stellungen die Vocale (Färbungen) und Klanggepräge. Als feste Grenzpunkte müssen Gaumen und Zähne genannt werden*).

Durch die Ausführung dieser Gesetze lernt der Schüler auch die Thätigkeit der drei Haupttheile unseres Apparates, der Lunge, des Kehlkopfes und des Ansatzrohrs unterscheiden, ordnen und richtig anwenden. Wenn er z. B. einen Ton zu hoch oder zu tief singt, wird er nicht, nach Besagtem, sich auf die Thätigkeit des Zwerchfells oder der Rippenkorbmuskeln berufen, nicht, um ihn zu verbessern, stärker singen, nicht an die Bewegungen des Mundes, d. h. an eine andere Vocalfarbe, wie es bei Anfängern so oft geschieht, appelliren, sondern an die Muskeln der Stimmritze. Er weiss, dass es Sache der durch das Ohr geleiteten Stimmbänder ist, die nöthigen Verengungen auszuführen. Wenn ein Schüler auf einem Tone zwei verschiedene

---

*) Der Obertöne brauchen wir hier nicht Erwähnung zu thun, da sie dem Vocal inwohnend sind, d. h. seine eigene Natur ausmachen und sich, im Allgemeinen, unseren Beobachtungen beim Singen entziehen. Nur aus einer gewissen Entfernung hört man zuweilen, bei starken, hellen Tenorstimmen z. B., die obere Octave statt der wirklichen Tonhöhe: c^1 wird c^2, d^1 d^2 u. s. w. Um sich von der complicirten Natur des Tones der menschlichen Stimme aber einen Begriff zu machen, singe man bei gehobener Dämpfung in das Innere eines Claviers oder Flügels die verschiedenen Vocale hinein. Der Widerhall bringt jede Farbe genau wieder, und man hört alsdann auch Ober- und Untertöne mitklingen. Auch die Bildung des *U* durch unsere Mundflöte (das Pfeifen) bringt auf dem zweigestrichenen f^2 einen so tiefen Unterton zu Gehör, dass unsere Akustiker, Donders z. B., f^1, Helmholtz das f der kleinen Octave als Eigenton dieses Vocals aufgezeichnet haben (Lehre der Tonempfindungen, S. 177 der vierten Ausgabe). Um sich zu überzeugen, dass e^2 oder f^2 die richtige Höhe des Eigentones für den Vocal *U* in der Flüsterstimme bezeichnen, pfeife man, mit tief gestelltem Kehlkopf, die Grenztöne der männlichen Mundflöte h^1 oder c^2, und singe sie gleich darauf mit der Fistel- oder Kopfstimme auf demselben Vocal genau nach. Der Einklang ist alsdann leicht zu erkennen. Es zeigt sich, dass unsere Mundflöte ungefähr denselben Umfang wie die Piccolo-Flöte des Orchesters besitzt. Ihr tiefster Ton ist bekanntlich d^2. Das f^1 können wir im Pfeifen und im Flüstern nicht mehr erreichen.

Vocalfarben, z. B. *ae* und gleich darauf, in einem Athem, den geschlossenen Vocal *E* (*ee*) singen soll, wird er nicht die Muskeln des Kehlkopfes in ihrer Thätigkeit stören, nicht die Vocalfarben durch Absetzen des Tones zu verdeutlichen suchen, sondern in diesem Falle nur die Zunge etwas steigen lassen. Er wird, wenn er später die sechs Arten der Vocalisation studirt, wissen, wie man für jeden Theil des Vocalapparates den betreffenden Agenten zu Hilfe nimmt.

Das erste akustische Gesetz können wir in die wenigen Worte zusammenfassen: Reinheit des Tones, Spannung der Kehlkopfmuskeln, ihre Beherrschung, d. i. Technik im Allgemeinen, Haltung der Stimme, Tragen und Binden des Tones, Ausführung der Verzierungen, Scalen etc. Das zweite Gesetz bezeichnen wir mit: Dynamik, Kraftmessungen, Schattirungen, Nüancirung (französisch: *Nuances*). Jede Modification des Tones, ob nach der starken oder schwachen Seite hin, ist durch die wohlgeregelte Thätigkeit der Lunge bedingt. Wir wissen, dass wir kein *crescendo*, kein *diminuendo*, keinen Schwellton (*messa di voce*) , keinen Vorschlag, keinen Accent ohne diese Kraftmessungen ausführen können. Das dritte Gesetz umschreiben wir mit: Färbung des Tones und Klanggepräge, das zweite und dritte Gesetz vereint mit einem Wort: Ausdruck.

Jede Färbung, jede hellere oder dunklere Tongebung, jeder Vocal, bedingen die Formen der Schwingungen und bringen dann erst unsere Empfindungen zum Ausdruck, wenn Kraft und Färbung des Tones mit unserem Seelenleben übereinstimmen. Die Schönheit des Tones hängt daher mit der genauen Ausübung der drei akustischen Gesetze eng zusammen. Die Vollstrecker der akustischen Gesetze: Lunge, Kehlkopf und Ansatzrohr, können nach Besagtem nur vereint ihre Thätigkeit entfalten. Bald ist aber der eine Factor thätiger als der andere. Der Sänger lerne nur immer seine Aufmerksamkeit und seine Willenskraft auf den Theil des Singapparates lenken, auf den es dabei ankommt.

Wie sollte, frage ich schliesslich, die Tonbildungslehre durch die Anwendung dieser Gesetze nicht vereinfacht und gefördert werden können, wenn der Lehrer das Verständniss dafür besitzt und der Schüler das nöthige Gehör mitbringt? „Ein schöner Gesangton“, sagt E. Seiler (Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangorgans. Leipzig, Leopold Voss — eines der besten Werke über Gesangskunst), „diese erste und wichtigste Grundlage des Kunstgesanges, kann nur in seiner höchsten Vollkommenheit als Träger der mannigfaltigen Empfindungen dienen, welche im Gesang ihren Ausdruck finden. Der Sinn für einen schönen Ton muss, wie für alles Schöne in der Kunst, erst geweckt und gebildet werden. Was man unter einem solchen Tone versteht, ist schwer zu beschreiben; er muss vor Allem frei von jeder schlecht klingenden Färbung, durchaus edel, voll und rein sein und sollte nie ohne seelische Belebung gesungen werden.“ Vielleicht gelingt es mir, meinen Lesern den Weg zu demselben zu zeigen. Die Meinungen über die Behandlung der jungen Stimmen sind getheilt. Viele der Lehrenden huldigen der Virtuosenmethode und lassen die schwierigsten Uebungen auf *A* singen, noch bevor die Schüler sechs Töne auf den verschiedenen Vocalen schön zu bilden vermögen. Andere dagegen haben nur die Kraft des Tones im Auge und bringen ihren Schülern weder einen leichten Doppelschlag, noch eine rasche Tonleiter bei. Ich sehe in dem Virtuosenthum nur

ein Mittel zum Zweck und bekenne mich zu der Methode, welche die Tonbildung der Technik vorangehen lässt, niemals aber den schönen Ton der Kehlfertigkeit opfert.

Die zwölf Paragraphen.

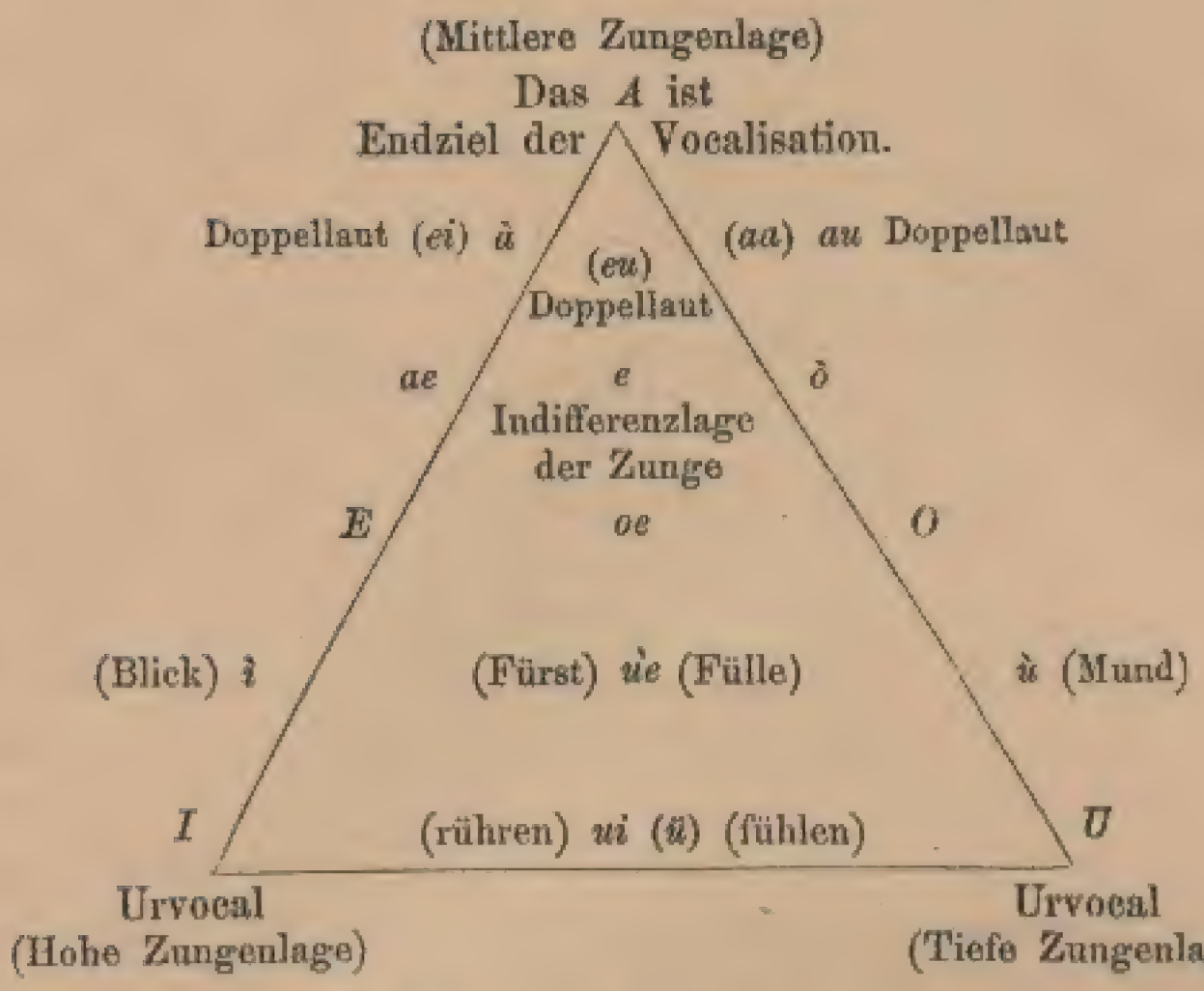
Seitdem die Akustiker die Fundamentalgesetze über Tonhöhe, Tonstärke und Tonfärbung erklärt und gezeigt haben, dass auch in der Flüsterstimme (*vox clandestina*) den Vocalen Eigentöne innewohnen, die Sprachforscher aber die Thätigkeit des Kehlkopfes und der Sprechwerkzeuge für die Consonantbildung festgestellt haben, lag für Gesanglehrer die Frage nahe, ob nicht in der Natur der Sprachelemente selbst die Antwort auf die schwierigen Fragen der Tonbildung zu finden sei. Schon das Wort Vocal, von „vox“ (die Stimme) herstammend, weist darauf hin, dass die in der Sprache von frühester Jugend an gepflegten An- und Einsätze ziemlich dieselben wie in der Tonbildung seien. Wie wirken, so fragt sich, die Consonantansätze auf den Toneinsatz, wie wirken die Vocale auf die Tonstärke? Begünstigen sie nicht bald verlängerte oder membranartige, bald verkürzte oder wulstartige Spannungen der Stimmbänder? Entstehen nicht, schon indem wir sprechen, verschiedene Register in unserem Sprachorgan? Aendern sich nicht die Register der Stimme, jenachdem wir stark oder schwach singen, offene oder geschlossene Vocale bilden? Geben die Sprachelemente selbst nicht Aufschluss über die geheimnissvollen Vorgänge im Kehlkopf, über Register und Klanggepräge? Heute kann ich in Bezug hierauf folgende Sätze mit voller Ueberzeugung niederschreiben.

I.

Die Sprachelemente, welche im Deutschen aus 15 Vocalen und 27 Consonanten bestehen, bilden das ganze Material für die Laut-Ansätze und die Ton-Einsätze in der Sprache und im Gesang. Auf sie gründen sich die ersten praktischen Gehör- und Aussprachetübungen. Als Richtschnur diene folgender Satz: je grösser die Thätigkeit im Ansatzrohr ist, je geringer ist sie im Kehlkopf, und umgekehrt. Vergleiche *P b m*, wie auch z. B. *U O A*.

Die Consonanten entstehen, wenn zwei Sprechwerkzeuge sich berühren, Hemmungen im Ansatzrohr verursachen, dann aber durch das Ausstossen der Luft gesprengt werden (Explosion). Wenn dagegen die Mund- und Schlundhöhle von allen Hemmungen der Sprechwerkzeuge frei bleiben und die ausströmende Luft durch die Berührung der beiden Stimmbänder genügend verengt wird, dann entstehen die Vocale. Man unterscheidet bei den Vocalen: Urvocale, Haupt- und Zwischenvocale, offene und geschlossene Vocale; bei den Consonanten: harte, weiche und tönende Consonanten. (Siehe die folgende Uebersichtstabelle.)

Das Sängeralphabet.



Die Doppellaute oder Diphtongen heissen: *ei* = *ài*, *eu* = *eù*, *au* = *aù*. Sie entstehen durch die Combination der *A*-Gruppe mit den Urvocalen *I* und *U*, und der des Naturlautes *e* mit dem Zwischenlaut *ù*. Die französischen nasalirenden Vocale heissen: *an, in, on, un.*

	J (Jot) tönend	*j* (franz.) tönend	*w* (engl.: wood, will, wave)	tönend
	r guttural	*sch* tonlos	*w* (deutsch, franz.: *v*, Wald,	tönend
	ł guttural	*s* tönend	*m* tönend [Wille, Welle)	tönend
nur im Auslaut	*ng* tönend	*ss* tonlos	*b* antönend	
	g antönend	*r* tönend	*f* tonlos	
im Auslaut	*ch*¹ (ich)	*l* tönend	*P* tonlos	
im Auslaut	*ch*² (auch) tonlos	*n* tönend	Stammconsonant	
im Auslaut	*ch*³ (ach)	*d* antönend		
	h tonlos	*th* tönend (thou)		
	K tonlos	*th* tonlos (thunder)		
	Stammconsonant	*T* tonlos		
		Stammconsonant		

(Elf tonlose, drei antönende, dreizehn tönende Consonanten.)

Bei der Gemination (Verdoppelung) ist das Absetzen zwischen beiden Consonanten zu vermeiden. Und doch, und du spricht man von einem Ansatzpunkt aus; man verdoppelt aber die Dauer des Ansatzes, wie bei den tönenden Consonanten, z. B. am Main, sol la, im Meer etc. Wenn die Gattungen der Consonanten verschieden sind, wie z. B. bei und tief, und trüb, fällt der Endconsonant *d* aus; die Tenuis *t* explodirt, ohne dass dafür neu angesetzt werde. Schwer werden den meisten Schülern die zusammengesetzten Laute *gn* und *gl* im Italienischen. *gn* ist gleich *nj*, *gl* gleich *lj* auszusprechen, z. B. *sogno* und *soglio* = *sonjo* und *soljo*: *l* und *jot*.

Zunächst lehren die Sprachelemente den Anfänger „Geräusch“ und „Ton“ unterscheiden. Bei aufmerksamer Prüfung der Consonanten findet er, dass *K T P* harte, tonlose Consonanten sind, an deren Bildung der Kehlkopf, ohne den ein „Tönen“ nie entstehen kann, keinen Antheil nimmt; diese Consonanten bringen nur „Geräusche“ hervor. Antönend erscheinen die weichen Consonanten *g d b*, bei deren Entstehen der „Blählaut“ mitwirkt, der momentan den Kehlkopf in Thätigkeit setzt*). Wirklich tönend zeigen sich die Consonanten *m n ng*, bei deren Bildung die Stimmbänder mitschwingen, so dass sie Klänge von bestimmbarer Höhe zu Gehör bringen; sie werden deshalb tönende Consonanten oder Halbvocale (*semivocales*) genannt. Die Vocale selbst sind ausschliesslich die Träger und Bildner des Tones; ohne sie ist ein Gesangston überhaupt nicht zu erzeugen. Brummstimmen, die zur Begleitung verwendet werden, bestätigen nur diese Thatsache.

Maassgebend für Feststellung der Begriffe „Geräusch“ und „Ton“ sind die weichen Consonanten. In diesen liegen die ersten Spuren des Stimmtones verborgen, in ihnen wird die Entstehung desselben nachweisbar. Die Lippenspannung bei *b* ist geeignet, leichte Hemmungen in dem Ansatzrohr (der Mund- und Schlundhöhle) und zugleich eine Verengung in dem Kehlkopfe (der Stimmspalte) zu bewirken, welche die Entstehung des Stimmtones herbeiführt. Diese Hemmungen in dem Ansatzrohr und diese Verengungen der Stimmspalte sind es aber, welche die ausströmende Luft in Schwingungen versetzen und durch dieselben, wenn sie nur unregelmässig sind, „Geräusche“, wenn sie dagegen regelmässig sind, „Töne“, deren Höhe genau bestimmbar ist, hervorbringen.

Bei dem Vergleich der drei Consonanten-Gattungen (*K T P — g d b — ng n m*) bemerkt man, dass, um sie zu bilden, ein verschiedenes Kraftmaass mit der Verschiedenheit ihres Characters eng zusammenhängt. Man findet, dass bei *m b P* z. B. die Mundlippen dem ausströmenden Luftstrom dort einen geringeren, hier einen grösseren Widerstand entgegenzusetzen haben. Die Kraftmessungen, die der Sprechende hier zu beobachten hat, sind für das Studium der Register der Stimme mit Vortheil zu verwenden. Die Mechanismen der Register unserer Stimme sind jenen Hemmungen im Ansatzrohr und namentlich denen auf den Lippen bei der Consonantbildung täuschend ähnlich; wie die Mundlippen wehren sich auch die Stimmlippen (*lèvres de la glotte*) gegen den wachsenden Luftstrom in geringerem und grösserem Grade. Diese verschiedenen Kraftmessungen fallen mit dem Begriffe, den man im Gesang als Register bezeichnet, zusammen.

Der Lernende wird nach dem Gesagten harte, weiche und tönende Consonanten, Zischlaute, Reiblaute, offene und geschlossene, Haupt- und Zwischenvocale, wie auch Doppellaute von einander unterscheiden, er wird die verschiedenen Ansätze, welche in den Sprachelementen liegen, vergleichen und ihren Einfluss auf die Tonbildung erkennen. Er wird dann wissen, dass er z. B. die Silbe *mi* tönend ansetzen, die Silbe *fa* aber mit einem geräuschähnlichen, tonlosen Consonanten bilden muss, dass Vocal und Consonant im Gesang wie in der Sprache unzertrennlich sind, dass der Consonantansatz ein mittelbarer, der Vocaleinsatz ein unmittelbarer ist. Die genaue Analyse der Vocale zeigt

---

*) Der Halbvocal *m* kann auch z. B. zum weichen *b*, *n* zu *d*, wie der krankhafte Zustand der Choanen (inneren Nasenlöcher) beim Schnupfen deutlich beweist, sich umgestalten: Mein wird Bein, nein wird dein u. s. f.

dreimal *A E I O U*, und zwar in folgenden Abstufungen, welche sich aus der Zungenstellung und aus der Thätigkeit des Kehldeckels ergeben: *à A aa; ae* (*ä*) *E oe; e* (Naturlaut) *O ò; î I ui* (*ü*); *ù U û*. Von diesen fünfzehn Vocalen sind neun offene, sechs geschlossene Vocale; aus den Vocalen *I* und *U* sind (nach E. Sievers) alle anderen Vocale entstanden. Die vollkommenste Form für die Vocalisation ist das mittlere *A**).

II.

Das Ansatzrohr muss zunächst in der Flüsterstimme auf die 15 Vocale abgestimmt, die 27 Consonanten müssen durch die Lautirmethode eingeübt werden. Die Stimmbänder aber müssen bei der Vocalisation, ungeachtet der verschiedenartigen Hemmungen im Ansatzrohr und ungeachtet der Rückwirkungen, welche die Schwingungsformen modificiren, stimmlich fest eingespannt werden.

Der Stimmton ist für die Untersuchung der Vocale unentbehrlich. Er ist gleichsam das Mikroskop des Sängers und des Tonbildners. Durch lang ausgehaltene Töne lernen wir erst offene und geschlossene Vocale richtig erkennen.

Vergleiche darum auch singend: zerren und zehren, löschen und lösen, Zopf und Zofe, bitten und bieten, füllen und fühlen, Brust und Buhle. Man lernt dadurch die offenen und geschlossenen Vocale nach dem Raum im Mundcanal classificiren, nicht nach den Verengungen im Kehlkopf. Letzteres verursacht oft arge Missverständnisse. Die Vocale *ò* und *ae* z. B. werden, dieser Ansicht nach, zu den geschlossenen gezählt, weil der Stimmband-Verschluss ein engerer wird als bei *O (oo)* und *E (ee);* diese aber nennt man alsdann offene, weil der Verschluss in der Stimmritze loser bleibt. Das ist unklar.

Das Studium sämmtlicher Vocalgebilde ist für die Freiheit und die Schönheit des Tones unerlässlich, d. h. Grundgesetz. Die Einseitigkeit der Vocalisations-Methode auf *A* ist dem Stimmton darum schädlich, weil zu einer schönen Tonbildung, technisch betrachtet, ausser des maassvoll angehaltenen Athems, auch eine künstliche Kehlkopfstellung und freie Bewegungen der Zunge und Kinnlade gehören. Das kann der sogenannte Mustervocal *A* allein nicht leisten; im Gegentheil, er zieht, bei den meisten Anfängern, im Verlauf der Uebungen, den Kehlkopf herauf, wodurch schliesslich ein hässliches Gaumenklanggepräge entsteht. Der Urvocal *U* hingegen weist auf eine tiefere, dem Stimmton günstige Stellung des Kehlkopfes, *I* befreit durch die hohe Zungenlage den Kehldeckel vor dem Druck der Zungenwurzel. Die Erfahrung lehrt auch, dass man mit den offenen Vocalen *A ae e ò û ü ì* eine schwache, auch eine überweiche

---

*) Was die Schulen und Gymnasien, von den untersten Klassen an, versäumen, müssen die Gesanglehrer dem Schüler zuerst beibringen: die Ausbildung der Sprechwerkzeuge und die Bildung des Gehörs durch das Studium der Sprachelemente, damit er von Anfang an die Solmisationssilben: *ut re mi fa sol la*, die den Urtext zu dem Hexachord bilden, correct und schön ausspreche. Die Consonanten müssen nach der Lautirmethode, d. h. ohne Hilfe des Vocals, die Vocale mit der Flüsterstimme zuerst geübt werden: *K T P*, nicht *Kha Thé Phé; U ü I* mit der vox clandestina, tonlos, dann erst laut, wenn die Mundform erkannt und festgestellt ist, wobei man finden wird, dass im Flüstern *U* etwa e^2, *ue* = a^3, *I* = e^4 ergiebt. Der Vocal *A* hat im Flüsterton als Eigenton a^2 resp. *h*. Das *ui* (*ü*) (a^3) zeigt sich im männlichen Ansatzrohr als eine portative Stimmgabel; das engere weibliche Ansatzrohr ergiebt für denselben ungefähr c^4. Diese Messungen gelten selbstverständlich nur für geschlossene Vocale. Man vergleiche auch die Register im Umfang der Mundflöte (des Pfeifens), um sich zu überzeugen, dass selbst in diesem unscheinbaren Instrumente die Natur, wie in der Stimme, Uebergangstöne, zweien Registern gemeinsame Töne, geschaffen hat. Man vergleiche das *u*-, das *ü*- und das *i*-Register unserer angeborenen Piccoloflöte. Das sind Winke, die für die Ausgleichung der Stimmregister Beachtung verdienen.

Stimme kräftigen, durch die geschlossenen *E oe O U ü I* einer harten Stimme Schmelz und Weichheit beibringen kann. Das sind unermessliche Vortheile.

III.

Auch der Vocaleinsatz geschieht durch den richtigen Verschluss der Stimmlippen und durch eine maassvolle Explosion. Er muss deutlich und bestimmt, jedoch im Allgemeinen ohne Härte zu Gehör gebracht werden. Der Grad der Festigkeit richtet sich nach dem zu gebenden Ausdruck*).

Durch das Studium der Sprachelemente legen wir nicht allein den Grund zu einer für Alle verständlichen Aussprache und zu einer schönen Tonbildung, wir lernen auch den mittelbaren Consonantansatz und den unmittelbaren Vocaleinsatz von einander unterscheiden. Wie die Hemmungen, welche die ausströmende Luft im Ansatzrohr erfährt, Consonanten erzeugen, so lassen die Verengungen in der Stimmritze bei ausströmendem Athem den Ton entstehen. Man vergleiche z. B. *pa* und *a*, *ba* und *a*, *ma* und *a*, indem man mit dem Vocaleinsatz die abnehmende Spannung auf den Lippen nachahmt. Da wird sich zeigen, dass, um ausdrucksvoll zu singen, der Vocaleinsatz ebenso wie der Consonantansatz selbst mannigfaltig sein muss. Der sichtbare Consonantansatz erklärt den unsichtbaren Vocaleinsatz.

„Zum Zustandekommen eines Sprachlautes sind jederzeit drei Factoren erforderlich", schreibt Ed. Sievers (Phonetik. Leipzig, Breitkopf & Härtel):

1) Ein Expirationsstrom, dessen wechselnde Stärke (und Dauer) durch die Thätigkeit der Athmungsmuskulatur regulirt wird.
2) Eine schallerzeugende Hemmung dieses Stromes, die nach dem Orte, dem Grade, der Dauer und der Energie verschieden sein kann; die Energie der Hemmungen richtet sich nach derjenigen der Respiration, braucht also nicht weiter besonders betrachtet zu werden.
3) Ein Resonanzraum, welcher dem durch das Zusammenwirken von 1—2 erzeugten Schall seine specifische Färbung giebt.

IV.

Die Mundstellung richtet sich im Allgemeinen nach dem erforderlichen Gesichtsausdruck; die stereotype lächelnde Mundstellung der alten Italiener ist darum als überwundener Standpunkt zu betrachten**). Bemerkenswerth ist Folgendes:

---

*) Der Garcia'sche Glottisschlag (*spiritus lenis*) kann nur als eine Art des Einsatzes gelehrt, nicht als Typus aufgestellt werden. Schreibt doch der berühmte Meister selbst vor: „L'énergie de l'attaque sera proportionnée au degré de force que l'on veut communiquer au son" (P. 60 des „*Nouveau Traité sommaire*"). Die Erfahrung aber lehrt, dass der Glottisschlag, ohne die tiefere Kehlkopfstellung und Stimmbandeinspannung, dem Einsatz des Tones nie zuträglich ist. Derselbe wird dünn und flach, die Mittellage oft guttural und klanglos.

**) Weit wichtiger als diese veraltete Regel ist die Beweglichkeit der Kinnlade, von welcher oft die richtige Zungenstellung, die correcte Vocalisirung abhängt.

Die Natur gestattet uns, auch *O* und *U*, *ö* und *ä* mit zurückgezogenen Mundwinkeln, *I* und *E* mit vorgeschobenen Lippen zu Gehör zu bringen. Wir schliessen daraus, dass der Kehldeckel in der Vocalbildung eine Hauptrolle spielt. Wir könnten sonst nicht die Vocale bei fröhlichem, wie bei traurigem Gesichtsausdruck gleich deutlich zu Gehör bringen.

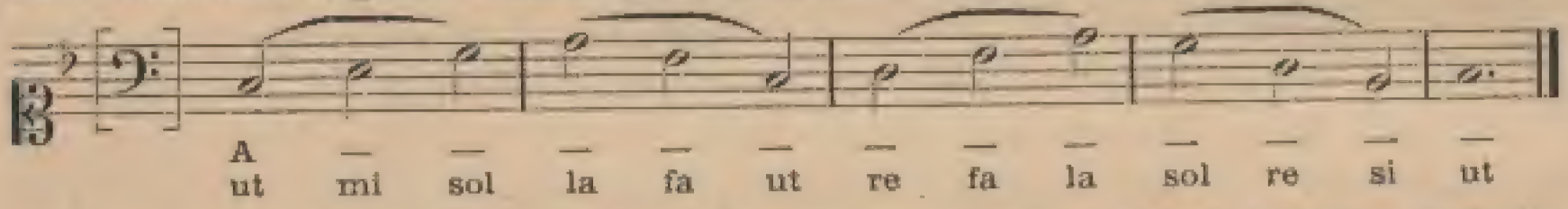
V.

Um eine leichte Ansprache des Tones, eine freie und reine Tonbildung, sowie auch eine correcte, allgemein verständliche Textaussprache zu gewinnen, muss man zuerst mit mässiger Luftströmung, d. h. mit halber Stimme üben.

Erst nach und nach darf der Stimmton stärker sich gestalten. Bei diesen ersten Uebungen wird man die Solmisationssilben mit besserem Vortheil benutzen, als die blossen Vocale; denn wenn die Stimm- und Sprechwerkzeuge zugleich in Thätigkeit kommen, spricht die Stimme des Anfängers leichter und sicherer, d. h. reiner an. Das wird der Vergleich ergeben, wenn man auf den folgenden Noten die 5 Hauptvocale *U O E A I* oder *ut sol re la mi* singt:

U O E A I
ut sol re la mi

oder wenn man folgende Cadenz auf *a* und dann mit den untergelegten Silben singt:



A — — — — — — — — — — — —
ut mi sol la fa ut re fa la sol re si ut

Man solfeggire also zuerst und vocalisire nur dann, wenn die Tongebung durch die Anwendung der Silben eine freie geworden ist*). Die Vocaleinsätze werden, nach kurzer Zeit, weder Gaumen- noch Nasenklanggepräge mehr zu Gehör bringen.

VI.

Die ersten Uebungen müssen in einem mässigen Tonumfang vorgenommen werden.

Unsere moderne Scala ist für die ersten Versuche in der Gesangskunst zu umfangreich und zu schwer. Selten hat ja ein Anfänger acht gleichmässig kräftige Töne in seiner Stimme aufzuweisen. Das Hexachord des Mittelalters „*ut re mi fa sol la*", „die Heimath der Stimme", wie Fr. Chrysander sich sinnig ausdrückt, ist für die Studien der Tonbildung und der Technik gerade umfangreich genug und hat den Vorzug, dass es den für Anfänger verwirrenden Tritonus, die übermässige Quarte, nicht in sich schliesst.

---

*) Einen Stärkegrad der Tongebung giebt es bei jedem Sänger, in welchem die Ansprache des Tones frei und rein wird; man gelangt zu diesem Stärkegrad, wenn man den Athem zurückhält, d. h. die Weite der Schwingungen mässigt, und, wenn nöthig, zu dem äussersten *pianissimo* greift. Das Gaumenklanggepräge kann zwar durch das Studium der Nasalconsonanten *m n ng* bekämpft, das Nasenklanggepräge durch das Heben des Gaumensegels auf den offenen Vocalen *ae* (*e*), *e* und *o* beseitigt werden, das leise Solfeggiren aber ist die praktischste Uebung, um die Freiheit des Tones zu erlangen.

VII.

Die richtige Begleitung für auszubildende Stimmen ist eine zweite, oder eine zweite mit einer dritten Singstimme, nicht aber ein temperirtes Instrument.

Wenn man mit Clavier übt, so hört weder der Schüler noch der Lehrer genau, wie gesungen wird. Je lauter die Begleitung ist, um so schwerer lässt sich die reine Intonation bestimmen. Die ersten Uebungen singe man ganz allein. Man lerne zunächst die drei im Hexachord befindlichen Tetrachorde:

Ganzton Ganzton Halbton — Ganzton Halbton Ganzton — Halbton Ganzton Ganzton-genau unterscheiden*), z. B.

Eine Stimmgabel, eine Violine, eine Taste am Clavier genügen, um den ersten Ton anzugeben oder um die Reinheit der Töne zu erproben. Der Schüler muss dann die Halb- und Ganzton-Verhältnisse abmessen lernen.

VIII.

Das sprachliche Niveau, d. h. die natürliche Lage des Kehlkopfes, ist nicht tauglich für den Kunstgesang; sie erzeugt, namentlich in der Mittellage, nur flache, klangdünne Töne.

Die hohe und tiefe Zungenlage, die vorgeschobene Mundstellung, die Verkürzung und Verlängerung des Ansatzrohres bei der Bildung der Vocale, die Mannigfaltigkeit der daraus entstehenden Schwingungsformen (Vocalfarben) bedingen für den Kunstgesang eine tiefere, ruhigere Stellung des Phonators (Kehlkopfes), als die, die er beim Sprechen einnimmt. Man muss daher den Kehlkopf in diese Lage stellen, bevor man zu singen anfängt. Der Sänger verwechsele hier nicht die Stellung des Kehlkopfes, das feste Einspannen der Stimmbänder, mit der Deckung des Tones durch den Kehldeckel. (Vergleiche Paragraph XI.)

IX.

Für die Ruhe des Kehlkopfes sind Zwerchfell- und Flanken-Athmungen unentbehrlich.

Clavicularathmungen (solche, die das Schlüsselbein heben) ziehen den Kehlkopf sofort hinunter und lassen ihn bei der Tongebung ebenso plötzlich wieder steigen. Die Unruhe, in welche der Kehlkopf auf diese Weise versetzt wird, ist der Tonbildung, wie auch der Technik im Allgemeinen, schädlich. Zwerchfell-

---

*) Der eigentliche Tetrachord der Griechen war bekanntlich der dritte: Halbton, Ganzton, Ganzton. Wir bedienen uns jetzt für jede Folge von vier diatonischen Tönen desselben Ausdruckes. Den übermässigen wie auch den verminderten Tetrachord lernt der Schüler bei den Solfeggien und speciell bei dem Studium der Moll-Scala kennen. Hier handelt es sich um Tonbildung und um die Anfangsgründe einer sicheren Technik, die in möglichst einfachen Tonverhältnissen am sichersten anzubahnen ist.

athmungen sind für den halben Athem („*Mezzo respiro*") genügend, Flankenathmungen für den ganzen Athem („*respiro pieno*") unentbehrlich. Auch das Athmen durch die Nase ist der Ruhe des Kehlkopfes günstig, zumal es die Zwerchfellthätigkeit fördert. Die Athmungen müssen geräuschlos sein; nur im Affect ist das geräuschvolle Einziehen der Luft allenfalls gutzuheissen.

X.

Register nennt man eine Reihe von Tönen, die durch einen und denselben Stimm-Mechanismus erzeugt werden.

Es giebt in der menschlichen Stimme drei Register: „Brststimme", „Falset" (oder Mittelstimme) und „Kopfstimme". Ich stimme ganz Ch. Battaille bei („*Nouvelles recherches sur la phonation*". Paris 1861), welcher darthut, dass zur Bildung des Brustregisters die ganze Stimmbandbreite, zur Bildung des Falset-Registers aber nur $^2/_3$ derselben erforderlich sind*).

Männer machen gewöhnlich nur von zwei Registern Gebrauch: von der Brststimme und dem Falset, resp. der Mittelstimme. Nur ausnahmsweise dürfen selbst Tenoristen die Kopfstimme anwenden**).

Weibliche Stimmen machen durchschnittlich von drei Registern Gebrauch. Nur hohe Sopranstimmen bilden eine Ausnahme, indem sie sich meistens mit dem Falset- und dem Kopfregister begnügen. Viele machen von der Brststimme keinen Gebrauch. Was dem Manne die Brststimme, das ist dem Weibe das Falset, resp. die Mittelstimme. Es sind die Hauptregister der beiden Geschlechter.

Die Töne, die allen Stimmen gemeinsam sind, heissen *h c¹ d¹ e¹*:

Dieselben sind auch in allen Stimmen zweien Registern zugehörig, wie die hier folgenden Tabellen für den Umfang und für die Register der Stimmen darthun.

---

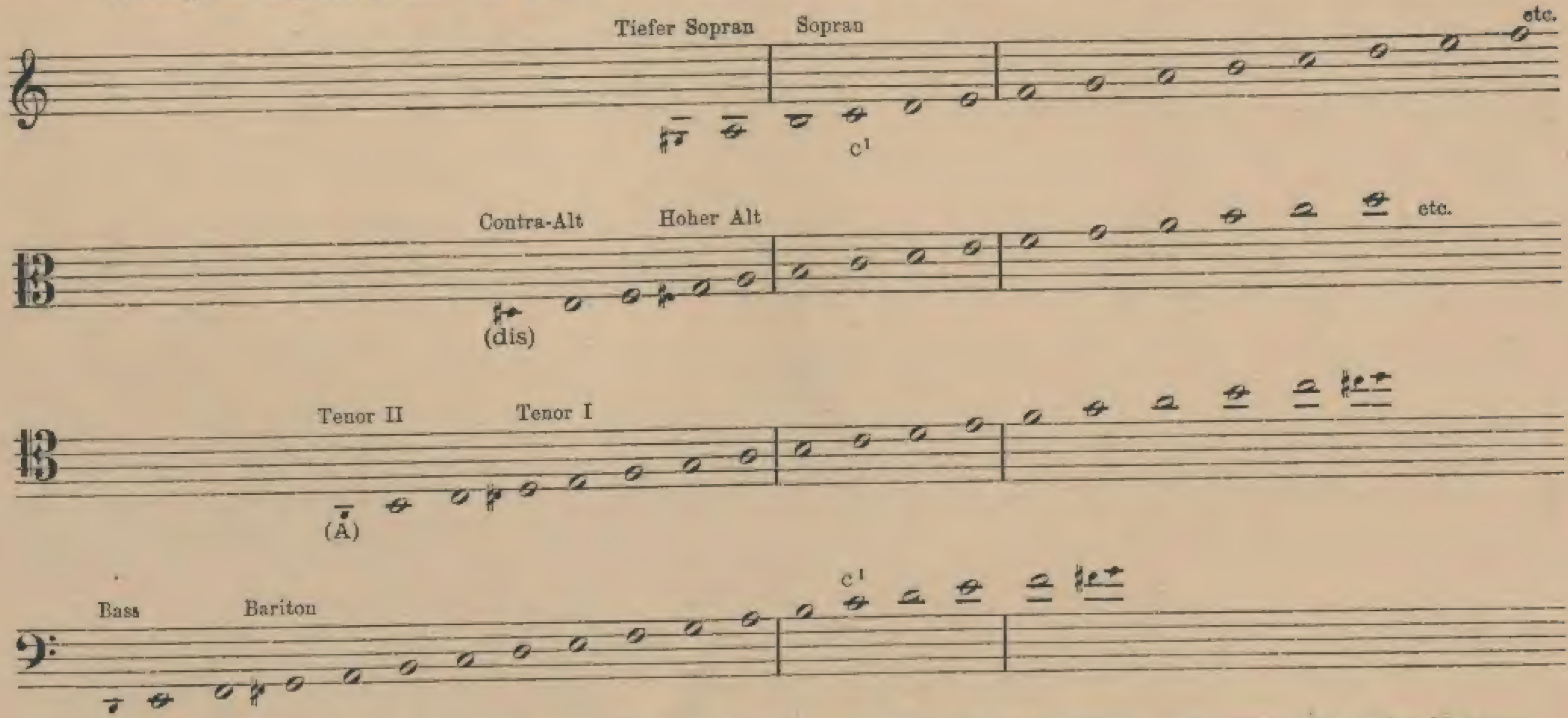
*) Es ist zu beklagen, dass in anatomischen Lehrbüchern meistens nur der Brust- und Kopfstimme Erwähnung gethan wird. Das mittlere, das Falsetregister (wohl deswegen oft Mittelstimmregister genannt) ist für die Tonbildung sicherlich das wichtigste; es wurde aber von unseren Physiologen bisher nicht genügend untersucht. Ueber die Entstehung des Kopfstimmregisters, welches Battaille, wie E. Garcia, als die Fortsetzung der Falset- oder Mittelstimme betrachtet, erlaube ich mir kein Urtheil, da die Physiologen und Laryngoscopen selbst über den Mechanismus derselben nicht einig sind. Dass derselbe ein anderer ist, als der der Mittelstimme, zeigt die Erfahrung täglich. Ob er durch die Randspannungen der wahren Stimmbänder allein entsteht, ob die falschen Stimmbänder jenen zu Hilfe kommen, ob er schliesslich, wie Andere meinen, durch Schwingungsknoten (siehe Grützner II. Theil des Handbuches der Physiologie von Dr. L. Hermann) etwa wie die Flageolet-Töne der Violine gebildet wird, weiss ich nicht. Ich weiss nur durch eine lange Erfahrung, dass dieses Register für alle weiblichen Stimmen unentbehrlich ist, dass die tiefsten Töne des Kopfstimmregisters *a¹ g¹ f¹ e¹* wie die der Mittelstimme *e¹ d¹ c¹ h* schwach klingen, dass, eine Octave höher aber, beide durch die Verengungen der Stimmspalte und starke Athemströmung eine schmetternde Kraft bekommen können. Auch unsere Mundflöte hat in der viergestrichenen Octave solche Töne aufzuweisen, z. B. *f⁴ g⁴ a⁴ b⁴*. Es kommt also wahrscheinlich auf die Verdichtung der Luft an — wie bei der Bildung der schon erwähnten Lippenlaute *P b m*.

**) Männerchöre, deren erster Tenor „fistulirt", d. h. mit Kopfstimme singt, sind mangelhaft geschulte Chöre. Der Vortrag bekommt oft einen kindischen, ja weibischen Ausdruck, wenn der Tenor nicht im Falset (Mittelstimme) die Höhe erreichen lernt.

Uebersichtlicher Umfang

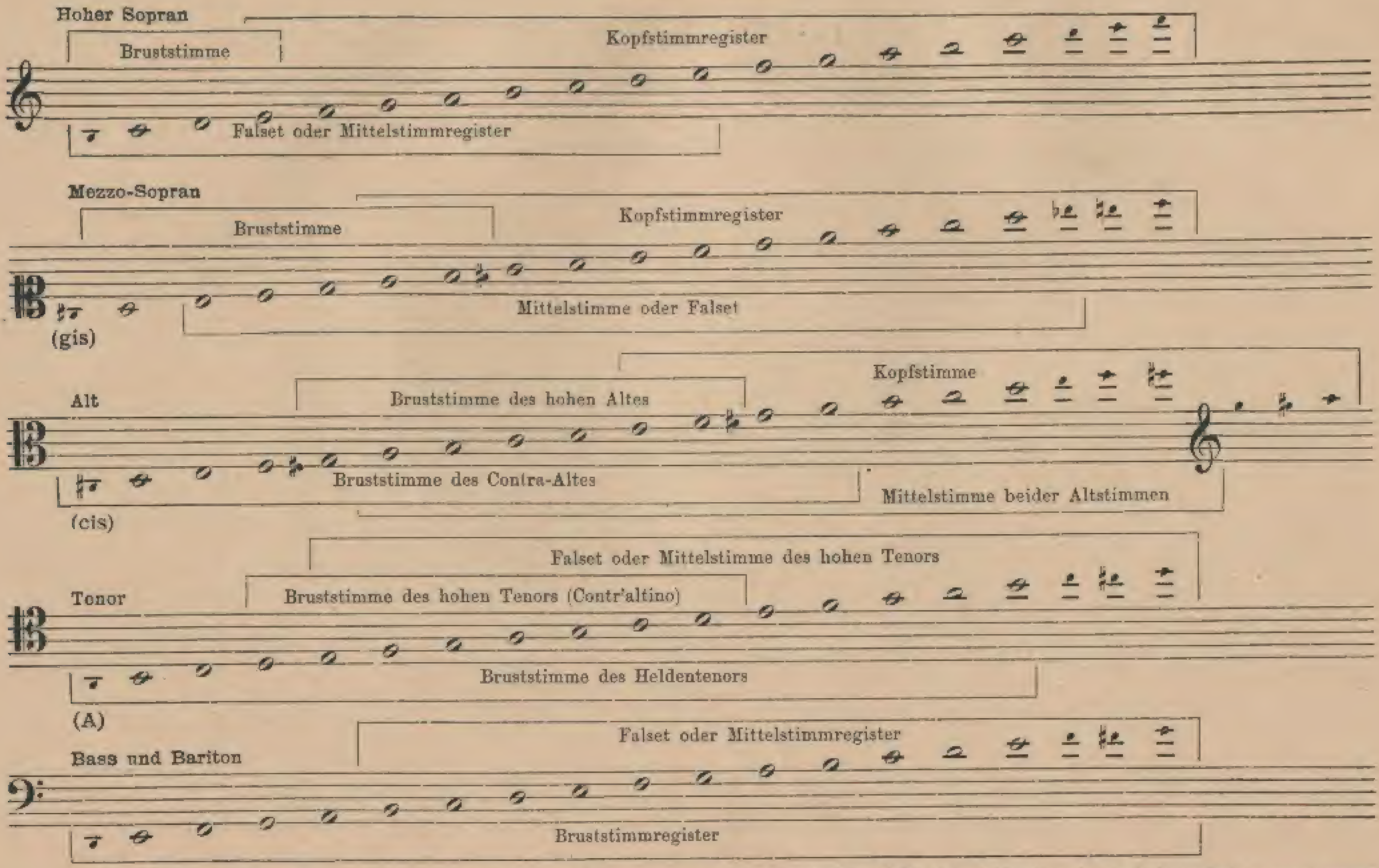
der vier Hauptstimmgattungen mit den ihnen gemeinsamen Tönen.

Diese gemeinsamen Töne können auch *b c d es*, *b c d e* oder *c d e f* heissen, je nach der Beschaffenheit der vier Stimmen. Der Umfang der Register ist nicht bei allen Stimmen derselbe. Die Natur hat auch hier Ausnahmefälle aufzuweisen.



NB. Die Note c^1 bildet in den äusseren Stimmen die Grenznote für den ungedeckten, noch schön klingenden Naturton.

Register-Tabelle.



Die Töne f^1 fis^1 a^1 gehören mehr den Bariton- als den Bassstimmen an. Das Contra-Fagott-Register (*Registre de Contrebasse* bei Garcia) reicht bis zum F der Contra-Octave

XI.

Die Register kreuzen sich. Das ist Naturgesetz.

Die zwei Hauptregister einer Stimmgattung haben viele gemeinsame Töne und lassen sich bei ruhiger Kehlkopfstellung leicht ausgleichen.

Die Verbindung des Brust- und Falsetregisters lässt sich aufwärts durch das dunkele, abwärts durch das helle Klanggepräge herstellen. Die Wirkungen des Kehldeckels sind hier unverkennbar. Er legt sich bei tiefen Vocalen, z. B. *O oe U ü*, auf den Kehlkopf wie ein Dämpfer. Seine Thätigkeit ist ähnlich der Hand des Hornisten, wenn er die Stopftöne bildet*).

XII.

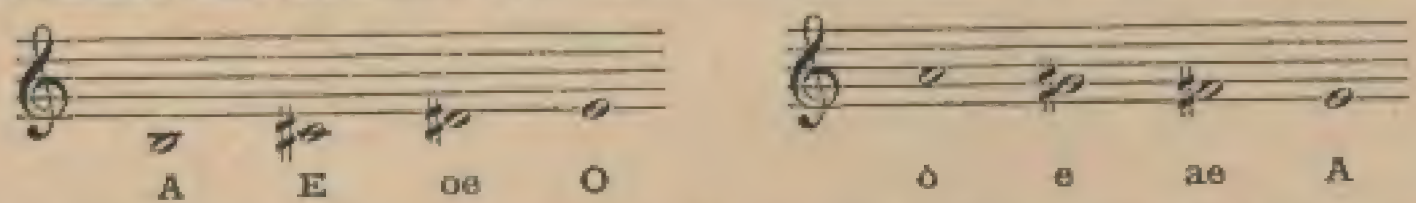
Die vollkommene Ausgleichung der Register auf einem Ton führt zu dem Schwellton, italienisch *„messa di voce"***).

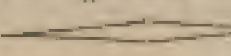
Der Schwellton besteht in der Kunst, einen Ton in einem Athem und in verschiedenen Stärkegraden zu singen, ohne seine Höhe zu verändern. Der Ton erscheint zuerst leise, dann halbstark und stark; allmählich nimmt er wieder ab und kehrt zum *pianissimo* zurück. Im Allgemeinen kann man, namentlich in der Mittellage der Stimmen, den Schwellton nur mit Hilfe zweier Register schön ausführen. Ueber f^2 hinaus genügt bei hohen Sopranstimmen das Kopfstimmregister allein, vom *h* der kleinen Octave an abwärts genügt bei Bassstimmen das Brustregister.

Man lernt die Mechanismen der Register im Schwellton ausgleichen, wie man sprachlich tönende, weiche und harte Consonanten, z. B. *m b P*, auf den Lippen bilden lernt. Wie die Lippen für *b* sich fester zusammenziehen, als für *m*, für *P* fester, wulstartiger, als für *b*, und so den Widerstand gegen die ausströmende Luft verstärken, so leisten auch die Stimmbänder, wenn die Luftströmung stärker wird, ihr grösseren Widerstand, indem sie nach und nach von der membranartigen Spannung zu einer dickeren, wulstartigen übergehen. Nur so kann man, namentlich in der Mittellage der Stimme, einen und denselben Ton dynamisch verschieden singen, ohne seine Reinheit dabei zu beeinträchtigen, ohne die Stimme zu ermüden***).

---

*) Man vergleiche den oben erwähnten Tetrachord auf *A E oe O*, dann auf *A* allein gesungen. Man wird wahrnehmen, dass die Töne *dis*^{1} und *e*^{1} auf geschlossenen Vocalen die für den Uebergang in das folgende Register gewünschte Deckung eher erhalten, als auf *A*, und sich deshalb auch besser an das *fis* anreihen. Man könnte sagen: der Sänger singe alsdann *„con sordini"*. Abwärts vocalisirt man auf hellen Vocalen, um der Falsetstimme mehr Kraft zu geben, z. B.



**) Der Schüler verwechsele diesen Ausdruck nicht mit *„a mezza voce"*, d. i. mit halber Stimme singen. Den ersten bezeichnet man gewöhnlich so:  , den andern schreibt man ganz aus.

***) Zur Erklärung und Bekräftigung dieser Theorie vergleiche man den Klang des zweigestrichenen *d* auf der *A*-Saite der Violine und den desselben Tones auf der dickeren *D*-Saite; auch g^1, abwechselnd auf der *D*- und *G*-Saite gespielt. Hier giebt die dickere Saite, vermöge der Verkürzung, dieselbe Anzahl Schwingungen wie die dünnere Saite, d. h. einen ebenso reinen, wenn auch anders gefärbten Ton.

Registerartige Wirkungen der Vocale.

Die Erfahrung lehrt Folgendes: geschlossene Vocale, z. B. *E oe O U* und *I*, begünstigen von zwei Registern das schwächere; offene, z. B. *A ae e ô i ù ü*, das stärkere. Wenn das tiefe geschlossene *U* (*ou*), das hohe geschlossene *I* (*ie*) und das mittlere *A* auf einen Ton in der Mittellage der Stimme, z. B. auf dem *e* der kleinen Octave, stark eingesetzt werden, hört und fühlt man, dass *U* am wenigsten Kraft zulässt, *I* etwas mehr, *A* den grössten Stimmton hergiebt. *U* begünstigt durch seine membranartige Spannung der Stimmbänder das weichere, das Falsetregister, *I* kräftigt dasselbe, *A* bringt, mit seiner dickeren, wulstartigen Spannung der Bänder, dem Sänger die erwünschte Bruststimme. Diese drei Vocale, hinter einander in einem Athem und ohne Unterbrechungen gesungen, bilden daher naturgemäss einen halben Schwellton. Es genügt, um die ganze „*messa di voce*" zu gestalten, die Vocale, in umgekehrter Richtung, der ersten Hälfte anzureihen:

U I A A I U

Wenn einem Anfänger das Anschwellen des Tones schwer wird, so erleichtern die Vocalgattungen an und für sich die Ausführung desselben. Es finden hierbei die ähnlichen Kraftmessungen statt, die wir auf den Lippen bei der Bildung der Consonanten *m b P* kennen gelernt haben.

Der Schwellton kann nach dem Gesagten consonantisch und vocalisch, wie folgt, veranschaulicht werden:

Auch die Vocalgruppen:

O oe A A oe O *ü oe e e oe ü*

I E ae ae E I *U O A A O U* u. s. w.

verdeutlichen die den Vocalen inwohnende Spannkraft im Kehlkopf bei abnehmender oder sich steigernder Thätigkeit der Sprechwerkzeuge im Ansatzrohr.

Um den ganzen Schwellton sich leichter zu eigen zu machen, übe der Anfänger zuerst die zweite Hälfte desselben, indem er, von dem halbstarken Ton (*mezzo forte*) ausgehend, durch die naturgemässe Abnahme der Luftströmung zum *pianissimo* übergeht. Die Energie des Widerstandes richtet sich nach derjenigen der Expiration.

1

mf *pp*

Hat er durch dieses Abnehmen der Luft das *piano* erreicht, so kehre er in einem Athem zu dem *forte* zurück:

2.

*)

Als dritte Vorübung nehme er dann die erste Hälfte des Schwelltones mit plötzlichem Abbrechen bei dem *forte* vor:

3.

Auf diese Weise wird ihm die nun vorzunehmende ganze Uebung, wie sie oben vorgezeichnet ist, bedeutend erleichtert.

4.

Capitel I.

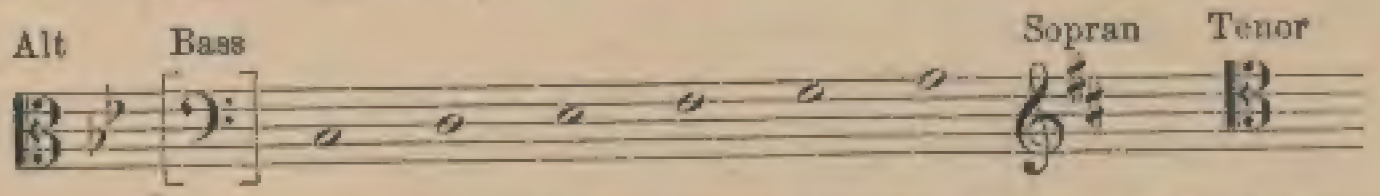
An- und Einsatz des Tones (Solfeggio), Haltung der Stimme *(tenuta di voce)* und Schwelltöne *(messa di voce)*.

Die alten italienischen und deutschen Meister, aus deren Schulen so viele vorzügliche Sänger und Sängerinnen hervorgegangen sind, zeigen durch ihre Werke, dass sie vor Allem bestrebt waren, die Stimme leicht ansprechend und gelenkig zu bilden, den Schülern einen schönen Ton beizubringen. Von Uebungen in grossem

---

*) Siehe diese Art des Schwelltones in Beethoven's Missa solemnis auf dem Worte „*Amen*", Seite 66 der Partitur, letzter Takt (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Man studire z. B. die Schlussnote f^1 der drei Strophen Nr. 5, 7, 9 aus Gluck's „Orpheus", oder das fis^1 der Alt-Arie „Ach nun ist mein Jesus hin" aus Bach's „Matthäus-Passion", welches den liegenden Bass zu den Harmonieen der Orchester-Figuren bildet, mit Anwendung zweier Register. Mit dem Verharren im Mittel-Register wäre hier weder der richtige Ausdruck, noch vielleicht die nöthige Länge des Athems zu gewinnen. Man übe den Schwellton nach der gegebenen Anweisung im Umfange des Hexachordes und in verschiedenen Lagen

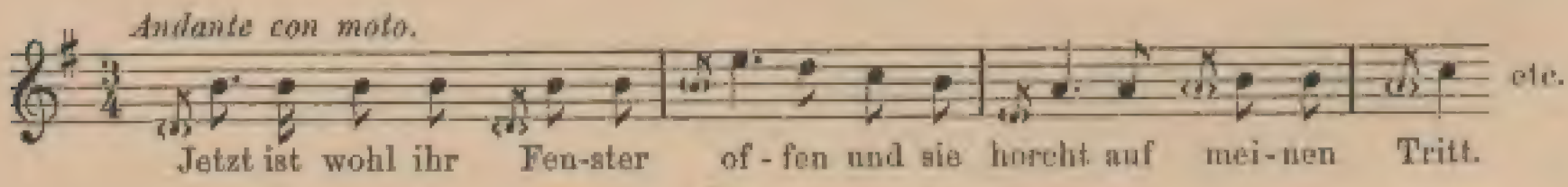


(Der Schlüssel wechselt je nach der Stimmgattung, die Notenköpfe bleiben dieselben. Die höheren Altstimmen üben wie die Bassstimmen in *C*, d. h. von c^1 aus.)

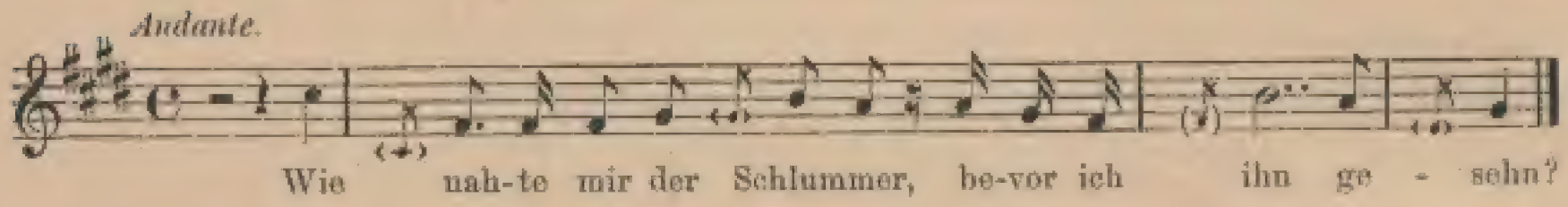
Umfang, von starker Tonentwickelung auf einem Vocal, wie es heute Mode geworden ist bei ihnen nicht die Rede. Unsere Alten sicherten im Elementarunterricht, d. h. im Solfeggio*), zunächst das Setzen oder die Haltung der Stimme. Sie nahmen dann Uebungen in einem kleinen Stimmumfange vor, wie sie die Verzierungen (Vor- und Nachschläge, Doppelschläge etc.) an die Hand geben, und liessen auf den fünf Hauptvocalen und ohne Begleitung singen. So müssen auch wir verfahren, wenn wir den Schülern nicht allein einen starken, sondern auch einen schönen, ausdrucksfähigen Ton, eine biegsame Stimme und eine gute Aussprache beibringen wollen.

Die Gesetze für die Behandlung der Stimme sind stets dieselben gewesen und werden auch dieselben bleiben; es kommt nur darauf an, dass sie richtig erkannt und gewissenhaft befolgt werden. In Agricola's Uebersetzung des Tosi („Anleitung zur Singkunst", Berlin 1757), einem der bedeutendsten Werke über Gesangskunst, folgen nach den „Anmerkungen zum Gebrauch des Sangmeisters" als zweites Hauptstück die Vorschläge, als drittes die Triller. Bei Andreas Herbst aus Nürnberg, Capellmeister in Frankfurt a/M. (*Musica moderna prattica, 1653*), finden wir als erste Uebung unsern unvorbereiteten, frei eintretenden Vorschlag. Seite 5 schon giebt Herbst folgendes Beispiel im Hexachord (Scala von sechs Tönen) mit den fünf untergelegten Hauptvocalen an (früher setzte man den Ton überhaupt mit einer Anschlagsnote an; heute betrachten wir die Vorschlagsnote als Ausdrucksmittel oder als Verzierung):

Dieser Vorschlag oder Anschlag wurde damals *accentus*, auch *intonatio* genannt. Uns Lehrern ist in grösseren Intervallen heute noch ein ähnlicher Ansatz gar wohl bekannt. Wie viele Schüler singen bei der Aufnahmeprüfung:



Auch von unseren Berühmtheiten an Theater und in Concertsälen hört man oft:



Die Italiener nennen diese Art des Ansatzes *cercar la nota* — „das Suchen des Tones". Man muss sie durch ein ruhiges und correctes Ansetzen der Consonanten, durch ein bestimmtes Einsetzen der Vocale von Anfang an bekämpfen. Ausdrucksvoll hingegen klingt der Vorschlag von unten, in folgendem Beispiel:

---

*) Unter Solfeggio versteht man das Nennen und Treffen des Tones auf den Solmisations-Silben *ut* (*do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Beethoven, 9. Symphonie.

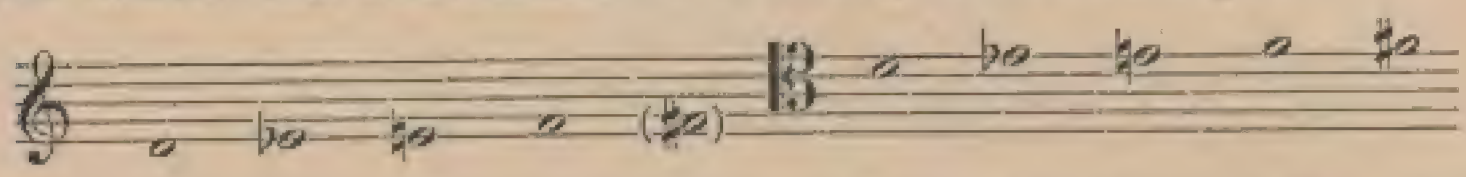
Giulio Caccini, zugleich Sänger und Componist, einer der ersten, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts den Sologesang einführten, unterzieht das Suchen des Tones einer scharfen Kritik. Er schreibt in den „*Nuove musiche*“ (1601): „Die Einen setzen den Ton an, nachdem sie die untere Terz haben hören lassen. Die Anderen setzen ihn bestimmt an und lassen ihn mehr und mehr anschwellen (Schwellton). Diese Art ist als die beste anerkannt. Was nun die erste betrifft, kann man dieselbe nicht als allgemeine Regel aufstellen, denn sie passt selten zur Harmonie. Selbst da, wo sie anwendbar wäre, ist sie, durch die Schuld der Sänger, die, statt sie kaum anzudeuten, auf der unteren Terz zu verweilen pflegen, banal geworden. Weit entfernt graziös zu sein, verletzt sie vielmehr das Ohr.“ Caccini führt dann eine dritte Art, den Ton anzusetzen, an. Er nennt sie „*Esclamazione*“. Sie besteht in einem kräftigen Ansatz des Tones und einem raschen Abnehmen desselben. Die „*Esclamazione*“ ist, so zu sagen, die zweite Hälfte des Schwelltones. Für den Lernenden ist sie leichter auszuführen, als der Schwellton in seiner Ganzheit; denn sie gestattet ihm, nachdem er eben geathmet hat, den Ton kräftig anzusetzen und dann den Athem naturgemäss schwinden zu lassen, wobei die Kraft von selbst abnimmt; bei dem ganzen Schwellton hingegen muss er den Athem mühsam zurückhalten. Ich lasse darum den halben Schwellton und die Esclamazione, wie in der Einleitung angegeben ist, zuerst, als Vorübungen, studiren. Der ganze Schwellton, das *crescere e scemare della voce*, das Wachsen und Abnehmen des Tones, bleibt aber, nach wie vor, die Grundlage der Tonbildung und zugleich die höchste Leistung auf dem Gebiete der Schattirung und der Kraftmessungen des Tones. Die Lehrer der altitalienischen und altdeutschen Schulen bestanden unermüdlich darauf, dass der Schüler im *Piano* wie im *Forte* zunächst die absolute Reinheit, wie auch die Schwingkraft (Elasticität) des Tones sicherte. Dass diese Kunst meistens, namentlich aber auf den Uebergangstönen, nur durch zwei Mechanismen der Stimmbandmuskeln zu erreichen war, hörte und fühlte jeder Meister, und so lehrte er es auch durch das Beispiel dem Schüler. Vom Kehlkopfspiegel wusste man nichts, von der Anatomie des Kehlkopfes nur wenig. Caccini und seine Zeitgenossen wussten aber, dass die offenen Vocale klangvoller sind, als die geschlossenen, und darum von zwei Registern das stärkere begünstigen. Auch über die Wirkungen der Urvocale waren sie wohl unterrichtet. Der oben erwähnte Autor sagt in den „*Nuove musiche*“, dass das *i* besser für den Tenor, das *u* für die Sopranstimme vortheilhafter sei. Das war genügend. Der tiefste Vocal gab den hohen Stimmen Rundung, der höchste gab dem Tenor eine leicht ansprechende, helle Höhe. Alt- und Bassstimmen kamen im Sologesang wenig in Betracht. Der Vergleich der Urvocale mit dem Vocal par excellence, dem *A*, zeigte auf den Uebergangstönen einen natürlichen Schwellton, wie wir bereits durch die Einleitung erfahren haben. Darauf bauten die Gesangmeister die Theorie ihrer Tonbildung. Es galt, diese Naturerscheinungen auf dem Schwellton auszugleichen, auf einen Vocal ein klangvolles, reines *Piano*, ein *Crescendo*, *Forte* und *Diminuendo* auszuführen: eine sichere Stimmband-Gymnastik einzuleiten, indem man gleichzeitig für die Schönheit des Tones Sorge trug.

---

*) Wird bei dem Worte „Freunde“ der Ton e^1 ohne den Vorschlag angesetzt, so dass er unmittelbar mit dem Reiblaut *f* zusammentrifft, so wird er weniger voll ertönen, als wenn man die Vorschlagsnote *a* hinzunimmt. Das kommt daher, weil im zweiten Falle das hohe e^1 von der zur Bildung und Vorbereitung des Consonanten nöthigen Unterbrechung nicht getroffen wird. Der „accentus“ ist nicht allein Ausdrucksmittel, er fördert, wie man sieht, in schwungvoller Weise den Ansatz hoher Töne.

Es wird daher Manchem auffallend erscheinen, dass E. Garcia erst Seite 60 seines „*Nouveau Traité sommaire*“ den Schwellton erklärt, statt ihn zu Anfang seines Werkes zu besprechen. Noch auffallender ist es aber, dass er seine Theorie der tiefen Kehlkopflage nicht als Gesetz für die Tonbildung überhaupt, als Grundlage der Stimmbandtechnik im Allgemeinen, auch als „*conditio sine qua non*“ für eine musikalische, gemessene Coloratur aufstellte. Fürchtete der berühmte Meister, durch die mässig tiefe Kehlkopfstellung die Kehlen minder geschmeidig für die Rossini'schen feuerwerkartigen Läufe zu machen? Fast will es mir so scheinen, wenn ich bedenke, wie in Frankreich stets Alles auf Specialitäten dressirt, wie sehr ein jedes Fach von dem andern gesondert wird, namentlich aber, wenn ich seine und seines Vaters Varianten zu den Arien der alten und neuen italienischen Schule näher betrachte. Wie dem auch sei: Garcia's Erklärung ist als Grundlage für die Tonbildung aller Stimmen zu betrachten und muss daher wörtlich hier zu Anfang der Methode wiedergegeben werden. In der Uebersetzung von Musikdirector Carl Mangold in Darmstadt heisst die Stelle wie folgt:

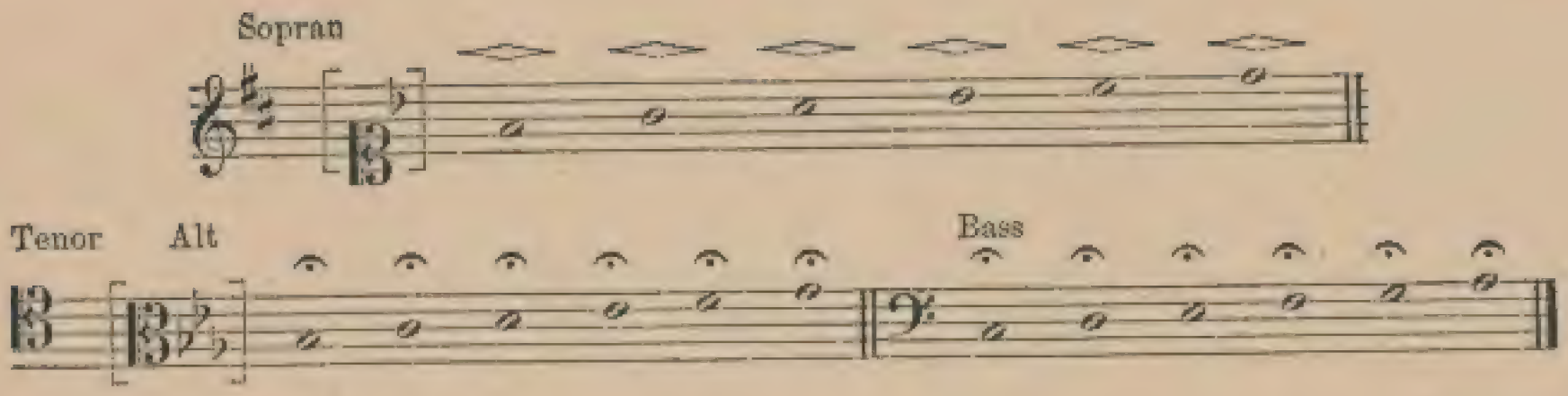
„Für Weiber- und Tenorstimmen ist es schwer, in dem Umfang von



das Tonziehen (Schwellton) in beiden Registern zu gleicher Zeit (!) anzuwenden. Der Schüler beginne den Ton leise und im dunkelen Klanggepräge mit Falset; dieses Verfahren, wie wir schon gesehen haben, giebt dem Kehlkopfe eine feste Stellung und zieht dessen obere Mündung, den Pharynx, zusammen. Hierauf gehe man, ohne im Geringsten diese Lage und folglich das Klanggepräge zu ändern, in's Brustregister über, indem man dem Kehlkopfe immer mehr seine feste Stellung bewahrt, um die hastige, ungestüme (sic!) Bewegung, welche beim Wechsel der beiden Register das Schluchzen (Gluchzen) erzeugt, zu verhüten. Einmal in dieses Register eingetreten, lasse man den Kehlkopf sich erhöhen und den Pharynx sich ausdehnen, erweitern, um das Klanggepräge zu erhellen, so dass gegen die Mitte der Dauer des Tones dieser seine völlige Kraft, seinen ganzen Schall habe. Für das Verlieren, das allmähliche Verlöschen des Tones verfahre der Schüler umgekehrt, d. h. bevor er in's Falsetregister übergehe und wenn die Stimme schon im Abnehmen ist, dann verdunkele man den Brustton, halte den Kehlkopf immer etwas tiefer und dessen obere Mündung, den Pharynx, verengt, zusammengezogen, um ihm Festigkeit zu geben und bei dem Registerwechsel einen unangenehmen Ruck zu vermeiden. Alsdann gehe der Schüler langsam aus dem Brustregister in das Falset über, dehne hierauf den Pharynx aus und lasse den Ton sich verlöschen. Diese Regel gründet sich auf die physiologische Thatsache: dass der Kehlkopf, durch das dunkele Klanggepräge etwas tief gestellt, die beiden Register hervorbringen kann, ohne seine Lage zu ändern.“

Nicht auf einzelnen Tönen allein, sondern in ganzen Scalen, in Läufen aller Arten wird sich eine mässig tiefe, ruhige Kehlkopfhaltung bewähren. Sie ist maassgebend für eine correcte, musikalische Technik, wie für den schönen Ton selbst.

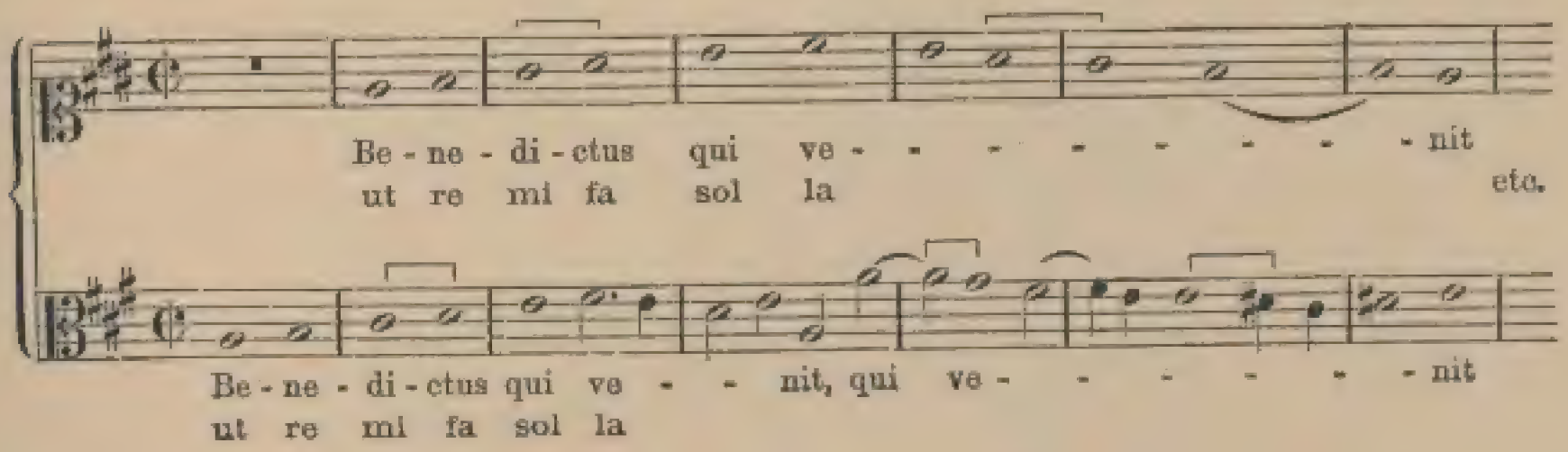
Seite 61 folgt dann eine Scala von c^1 bis a^2, in Schwelltönen zu üben. Der Schüler studire dieselben nach dem Princip der Kreuzung der Register, wie es in der Registertabelle festgestellt ist, — zuerst aber in der Mittellage seiner Stimme, d. h. in den Tönen, die zwei leicht auszugleichenden Registern gemeinsam sind. Er wird finden, dass die ruhige Stellung des Kehlkopfes genügt, um zwei Mechanismen auf einem Ton auszugleichen. Die Erfahrung bestätigt in vollem Maasse, was der Meister Garcia physiologisch erklärt. Nur der grosse Umfang der Uebung ist zu vermeiden Er kann jungen Stimmen gefährlich werden.



Gleichzeitig mit dem Schwellton und mit der *Esclamazione* muss eine einfachere Art, den Ton anzusetzen, als unentbehrlich bezeichnet werden. Es ist die bekannte *tenuta di voce,* die Haltung der Stimme, das gleichmässige, halbstarke Aushalten des Tones. Auch in ganzen Perioden ist sie Grundbedingung für einen schönen Vortrag. Die Regel, dass jeder Ton, auch von mässiger Dauer, durch einen Schwellton belebt werden müsse, gilt für unsere bewegliche moderne Musik nicht mehr. Die ruhige, gleichmässige Haltung der Stimme hingegen wird die Accente, *Esclamazioni* und andere dynamische Vorzeichnungen dem Zuhörer weit lebendiger erscheinen lassen. Man vergleiche z. B. Beethoven's „Adelaide" mit Schwelltönen auf jeder Note des *Larghetto,* und einfach, ohne dieselben vorgetragen.

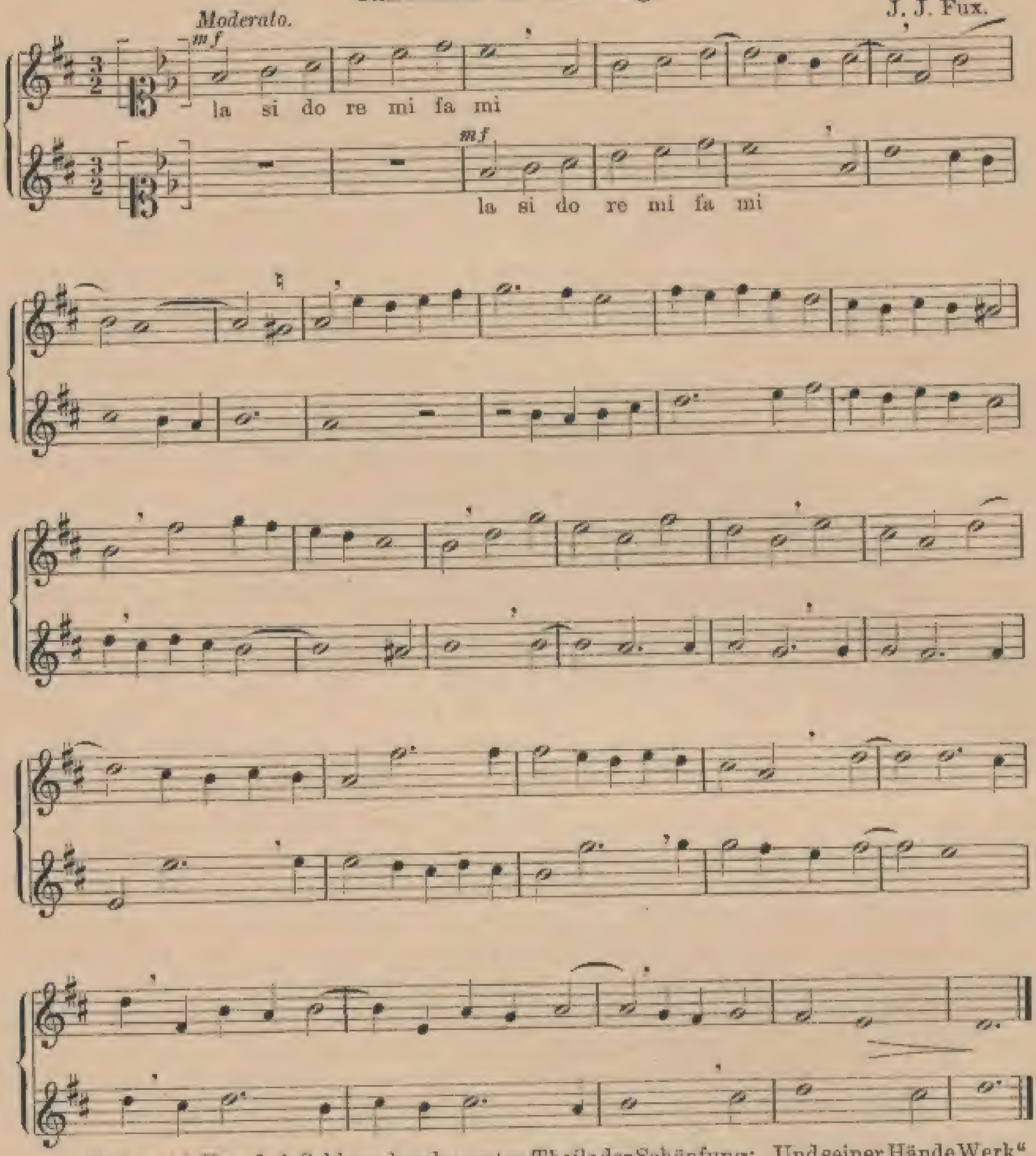
Der Schüler setze vorerst den Ton dem Character der mittelbaren Consonantansätze und der unmittelbaren Vocaleinsätze gemäss an, bald hart, bald weich, bald tönend u. s. w., aber wie Andreas Herbst sich ausdrückt: „auf dem rechten Ton" — mit Bestimmtheit und gestelltem Kehlkopf, füge ich hinzu. Nur so sind die verschiedenartigen Wirkungen der Vocale auf die Bänder, des Ansatzrohres auf den Phonator auszugleichen. Die Noten sind bald deutsch, bald italienisch zu nennen, bald auf offenen, bald auf geschlossenen Vocalen zu singen.

Die Uebungen unserer Gesangsmethoden werden meistens in Cdur und im Umfang der Octave geschrieben. Diese ist aber für junge Stimmen zu ermüdend, für Viele auch für den Anfang musikalisch zu schwer. Man kann für Anfänger, deren Gesangstalent sich oft nur im Nachsingen, im Nachahmen offenbart, die ersten Uebungen nicht einfach genug vorschreiben. Es ist wohl genügend bekannt, dass in der Solmisation des Mittelalters der Halbton stets *mi-fa* genannt wurde. Derselbe kommt, wie man weiss, im Hexachord nur einmal vor. Das ist für Lehrer und Schüler eine grosse Erleichterung, denn das Verhältniss des Halbtones zum Ganzton ist für Anfänger oft so schwer zu erlernen, dass man das sonst für den Querstand übliche Wort hier anwenden möchte: *mi contra fa est diabolus in musica.* Das Hexachord ist auch das contrapunktische Thema par excellence, daher für zwei- und mehrstimmige Uebungen werthvoll. Hier ein Beispiel aus Palestrina's *Missa supra ut re mi fa sol la:*



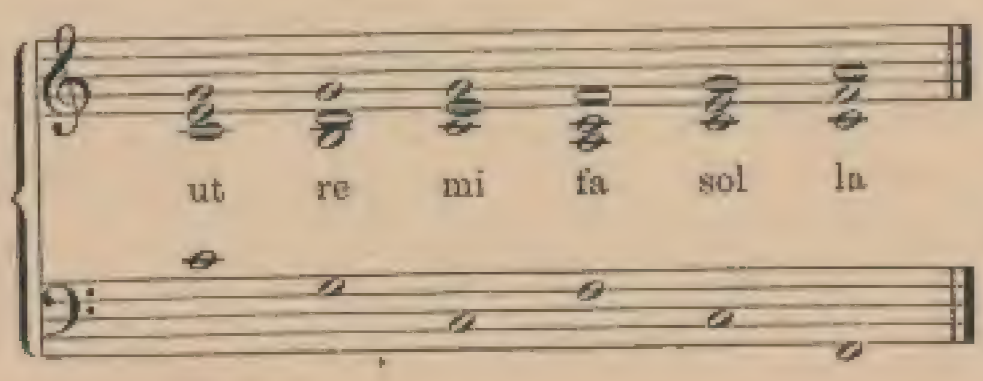
Canonisch im Einklang.

J. J. Fux.

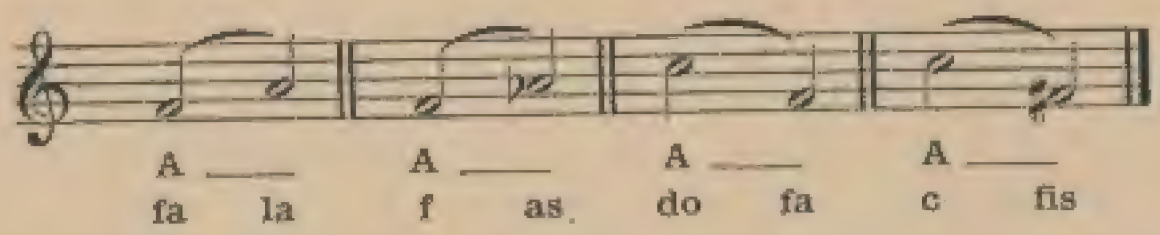


Siehe auch Haydn's Schlusschor des ersten Theils der Schöpfung: „Und seiner Hände Werk".

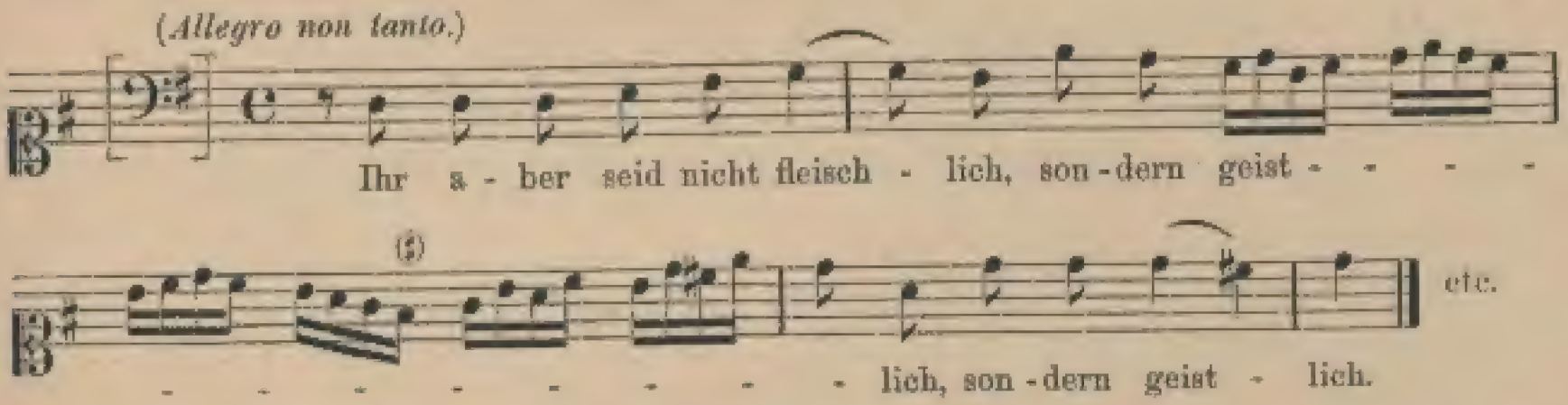
Die kleine Scala von sechs Tönen läßt sich durch die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe harmonisiren. Die Tonverhältnisse sind die einfachsten, sie bleiben in allen Lagen und Tonarten dieselben. Dadurch werden dem Anfänger die ersten Studien ungemein erleichtert. Die drei ersten Accorde bilden sich an der Quinte, die drei anderen an dem Grundton der Tonleiter:



Auch das Nennen der Noten, das Solfeggiren, sollte wieder allgemein in unseren Schulen und Gymnasien eingeführt werden, denn es ist fördernd für das Treffen der Intervalle. Dem Anfänger werden folgende Zwischenräume z. B. verständlicher durch das Solfeggiren und prägen sich auch dem Gedächtniss leichter ein, als durch das blosse Vocalisiren.



In der Verbindung mit den Consonanten wird der Vocal, der nur Laut ist, sprachlich zum Begriff. Aehnlich verdeutlicht dem Anfänger die Solmisations-Silbe das Intervall. Die Silben *do re mi fa sol la si* sind dem Sänger, wenn er auf seinem verborgenen, geheimnissvollen Instrument übt, greifbare Ansätze, kleine Hebel, welche die Ansprache des Tones fördern wie die Tasten am Clavier und an der Orgel, wie die Klappen und Ventile der Blasinstrumente. Die Hemmungen, welche die Luft im Ansatzrohr erfährt, scheinen die zur Bildung des Tones nöthige Spannkraft in der Stimmritze zu erhöhen, die Verengungen zu begünstigen*). Die Abwechselung in der Bildung der Sprachelemente bietet, indem die Stimmbänder momentan von der stetigen Ausströmung der Luft entlastet werden, kurze Ruhemomente für die Stimme. Die Consonantansätze wirken auf die Stimmritze beispielsweise wie das Blinzeln auf das Auge. Das folgende Thema ist darum solfeggirend leicht auszuführen, wenn der Schüler die Noten fliessend nennen kann. Will er sie aber im richtigen Tempo auf einem Vocal singen, so verwischt er unfehlbar solche Figuren. Mit den Solmisations-Silben werden sie deutlich, gesondert und doch gebunden zu Gehör kommen. Sie gleichen den Perlen an einer Schnur. Man fange daher mit dem Solfeggio an und vocalisire erst, wenn die Kehlkopfmuskeln, durch das Ohr geleitet, correcte Spannungen auszuführen vermögen. Hier ein Beispiel aus Bach's Motette „Jesu meine Freude“:

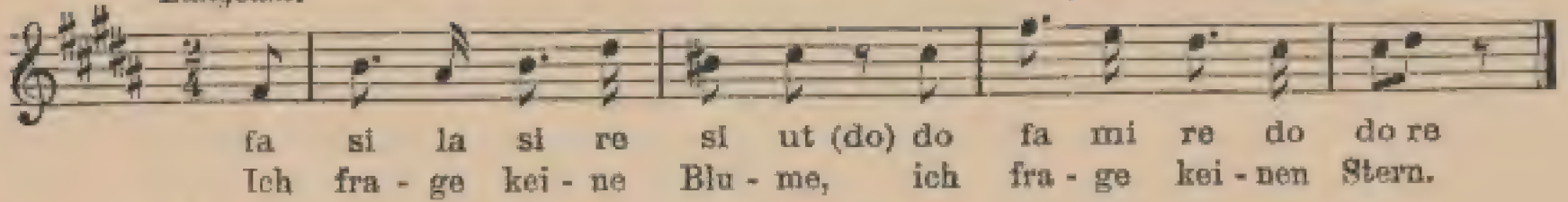


Soll ich noch erwähnen, dass das Solfeggiren auch die Grundlage für eine gute Aussprache des Textes, für den getragenen Gesang überhaupt bildet, wenn der Lehrer dafür sorgt, dass alle Vocale deutlich, die Consonantansätze *d r m f s l* bald kurz, bald gehaltener und stets correct, ihrer Gattung gemäss, ausgesprochen werden? Die Gewohnheit, im Solfeggio schön auszusprechen, trägt sich später auf die Textesworte über. Es ist schliesslich, technisch betrachtet, dasselbe, ob ich folgende Melodie mit den Namen der Noten übe, oder mit den Silben. Die erste Art ist aber die leichtere, und darum solfeggire man mit den bekannten immer wiederkehrenden Solmisations-Silben langsame Vocalisen, statt Lieder und Arien zu singen, deren Inhalt den Anfänger von dem Studium der Tonbildung abbringt. Hier ein Beispiel:

---

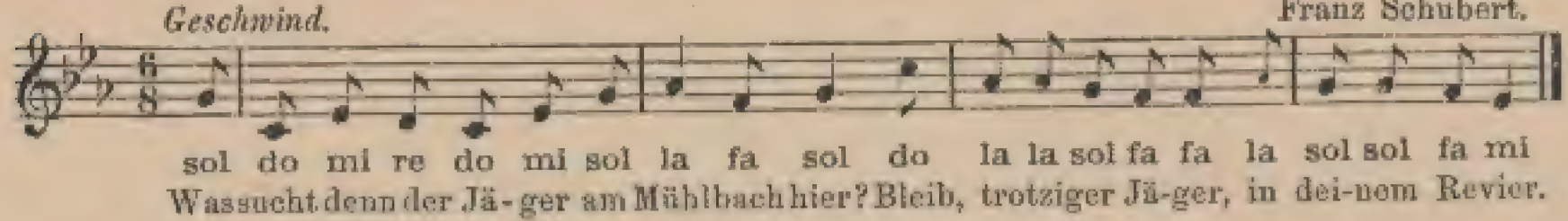
*) Vielleicht erklärt uns einmal die Physiologie, wie Consonanten und Vocale, zwei scheinbar so heterogene Elemente, sich für die Ansprache des Tones zur vollkommensten Einheit verbinden.

Langsam. Franz Schubert.



Auch sillabisch schwierige Gesänge sind durch das Solfeggiren vorzubereiten.

Geschwind. Franz Schubert.



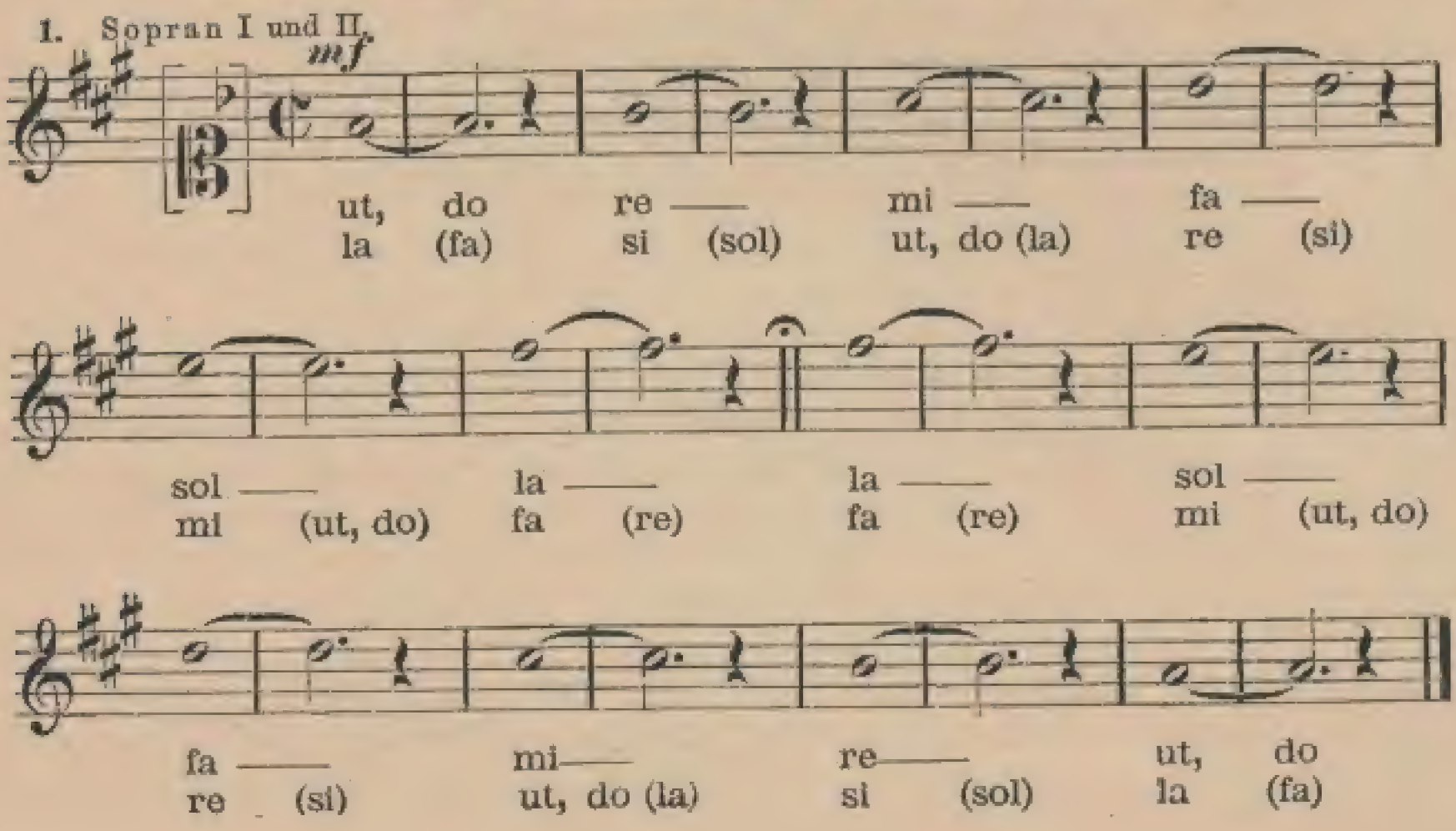
Es ist auch, wie man sieht, weit logischer, in Ermangelung guter Solfeggien, schöne Lieder und Arien solfeggiren zu lassen, als mangelhaften Uebungen Texte unterzulegen, wie es in der letzten Zeit geschehen ist.

Eine bemerkenswerthe Thatsache ist, dass die italienischen Sänger, die bekanntlich am deutlichsten aussprechen, ihre Sprache am ausdrucksvollsten accentuiren, Consonanten und Doppelconsonanten rasch und genau articuliren, auch am schönsten singen. Wer Luigi Lablache, den grössten Sänger der jüngst vergangenen Zeit, gehört hat, wird mir zugeben, dass die Verbindung von Wort und Ton in solcher Vollkommenheit nur denkbar ist bei Solchen, die von Jugend auf Consonanten und Vocale scharf und schön gefärbt aussprechen, für's Erste also solfeggiren lernen.

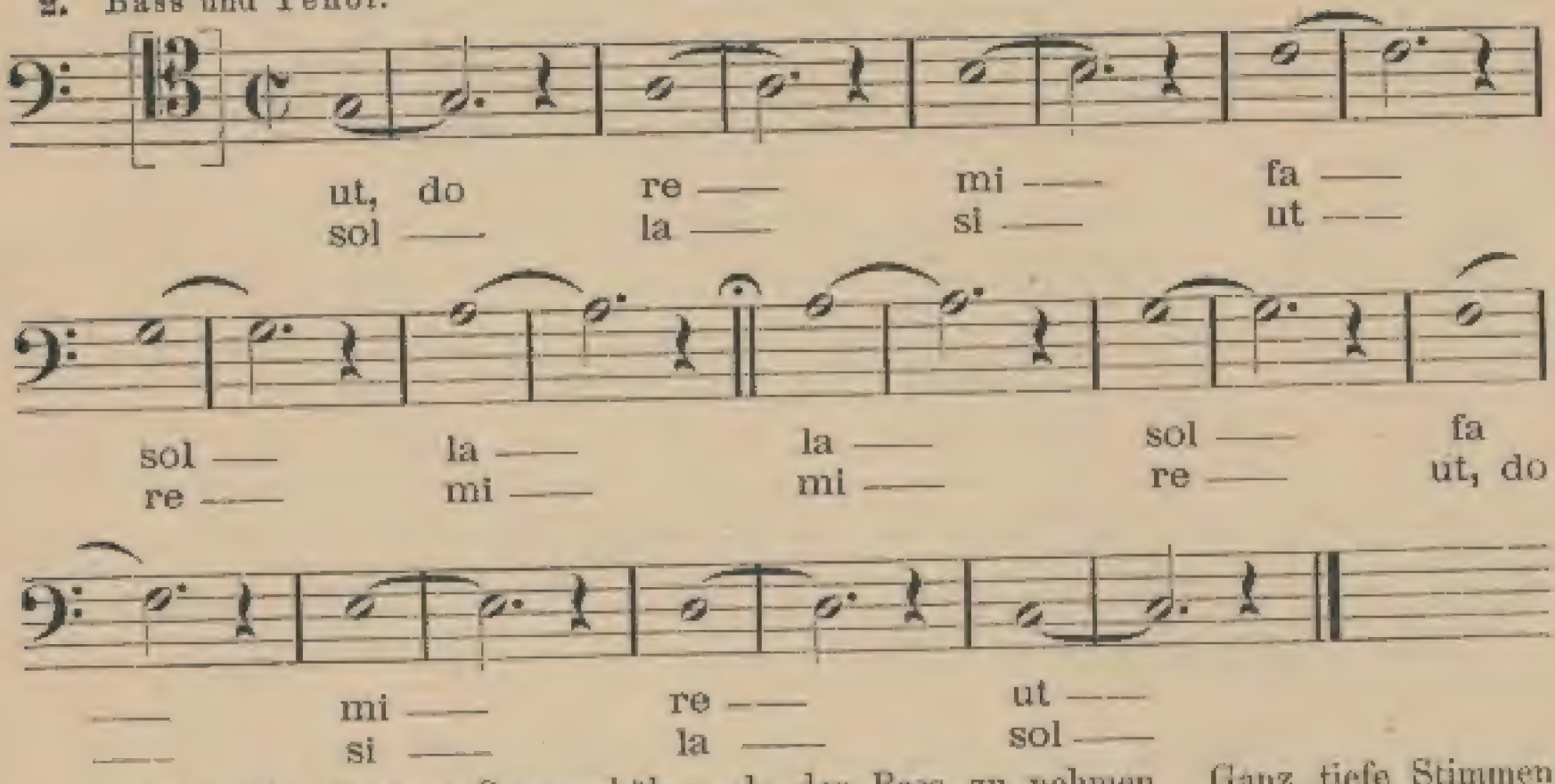
Die Hauptvocale *A E I O U* sind stets gross gedruckt, die Zwischenvocale *e oe üe ue* (*ui*) klein. Der Accent ` bedeutet die offene Form. Unsere Physiologen und Philologen numeriren dieselbe mit ²; *o*¹ z. B. ist die geschlossene, *o*² die offene Form. Um die Zahlen zu vermeiden, lasse ich in den folgenden Uebungen *o*¹ gross, *o*² mit Accent drucken: *O, ȯ. A* hat drei Formen, wie jeder der Hauptvocale: *à A aa* (*ah*); *ae* (*ä*) *E oe*; *i I ui* (*ü*); *e, O, ȯ*: *ȁ U u̇*. Da das stumme, das Schluss-*e* genügend bekannt ist, habe ich, der Einfachheit wegen, *e*, nicht *oè* drucken lassen.

Uebungen für den Ansatz und die Haltung des Tones.

1. Sopran I und II.

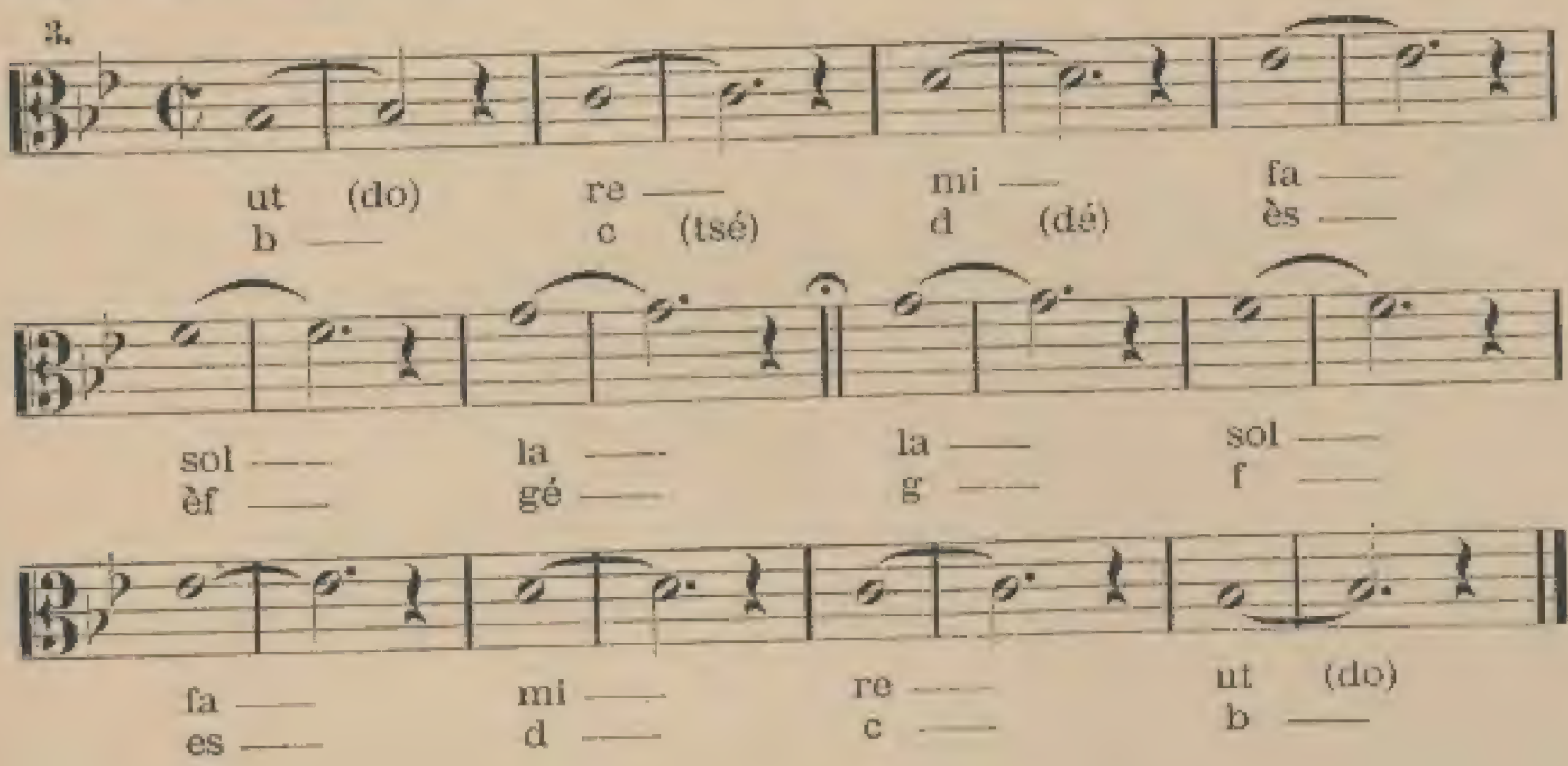


2. Bass und Tenor.



Der Alt ist eine Octave höher als der Bass zu nehmen. Ganz tiefe Stimmen singen von *b* (resp. *h*) aus.

3.



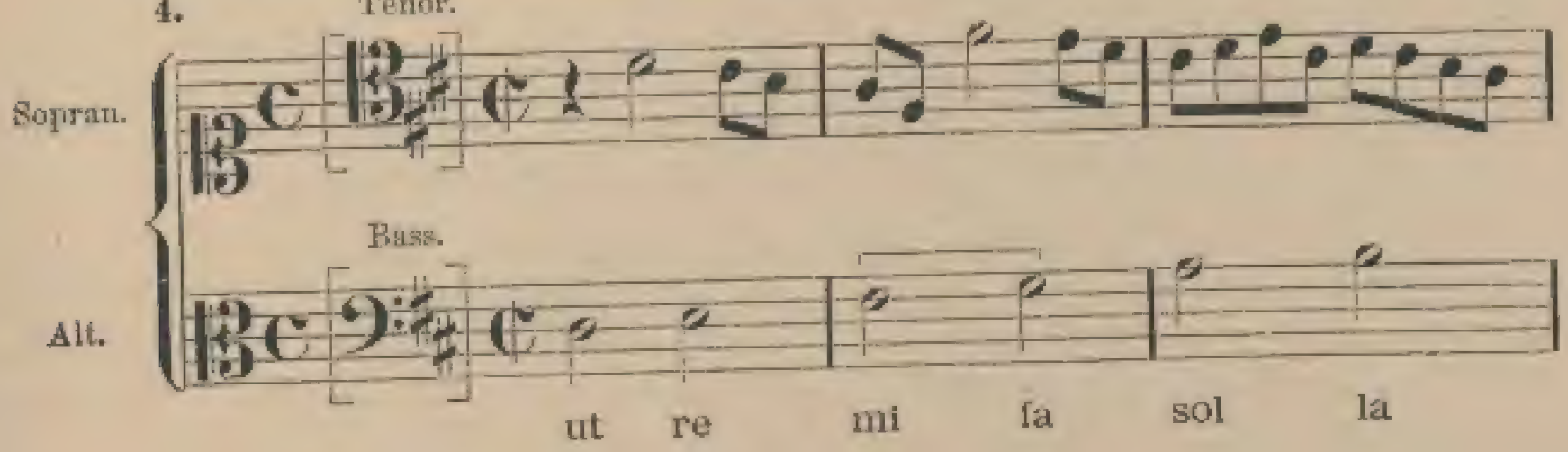
Uebungen im Hexachord.

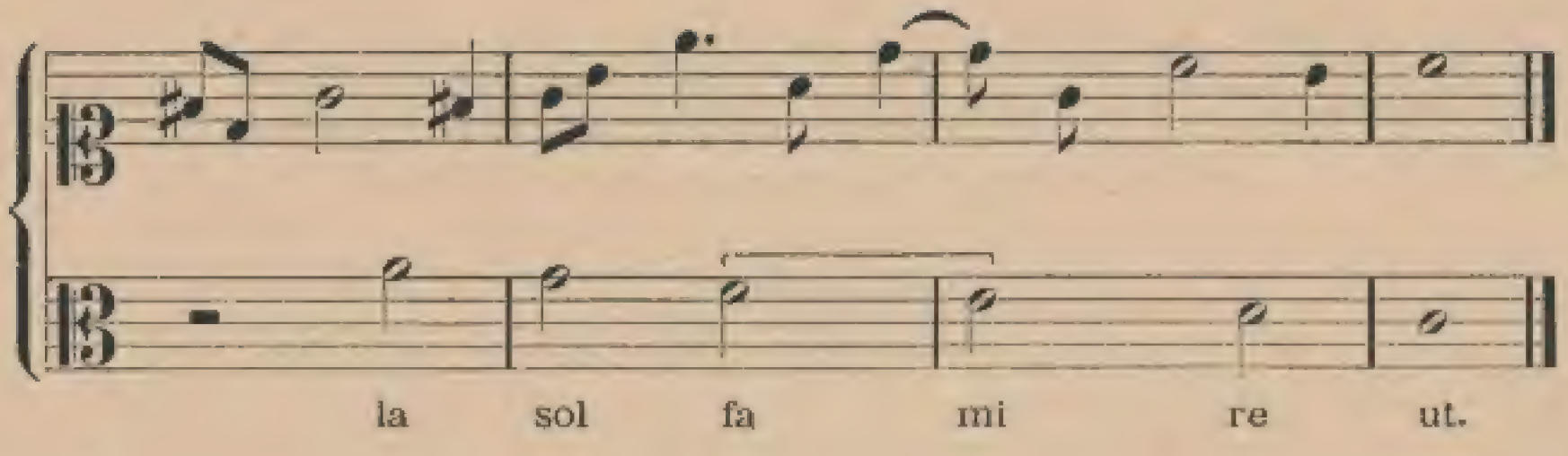
Der Lehrer lasse jedes Hexachord zuerst *ut re mi fa sol la* nennen, um den Halbton *mi-fa* dem Schüler genau einzuprägen.

Man singe die eine Stimme und spiele die andere am Clavier.

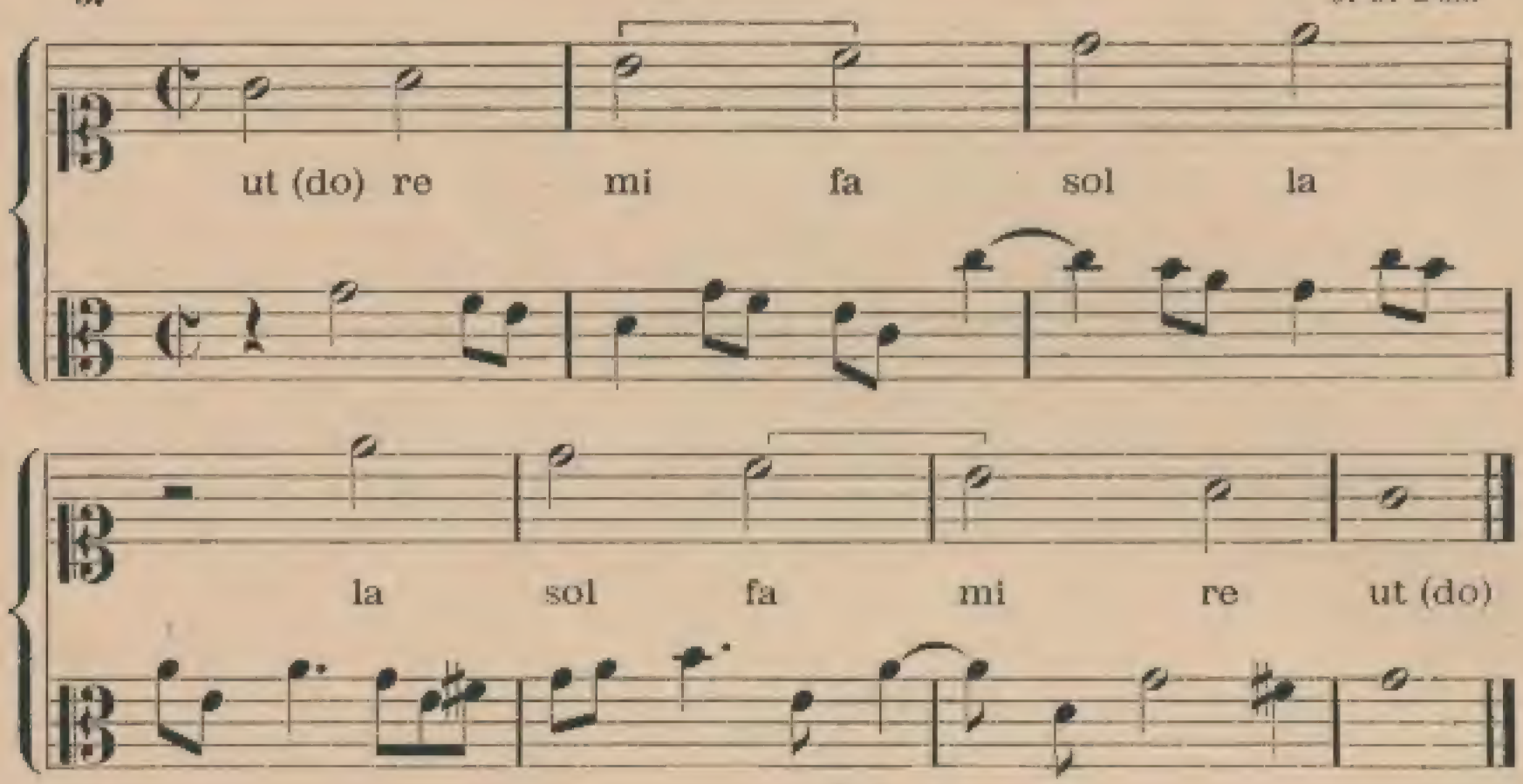
J. J. Fux.

4. Tenor.

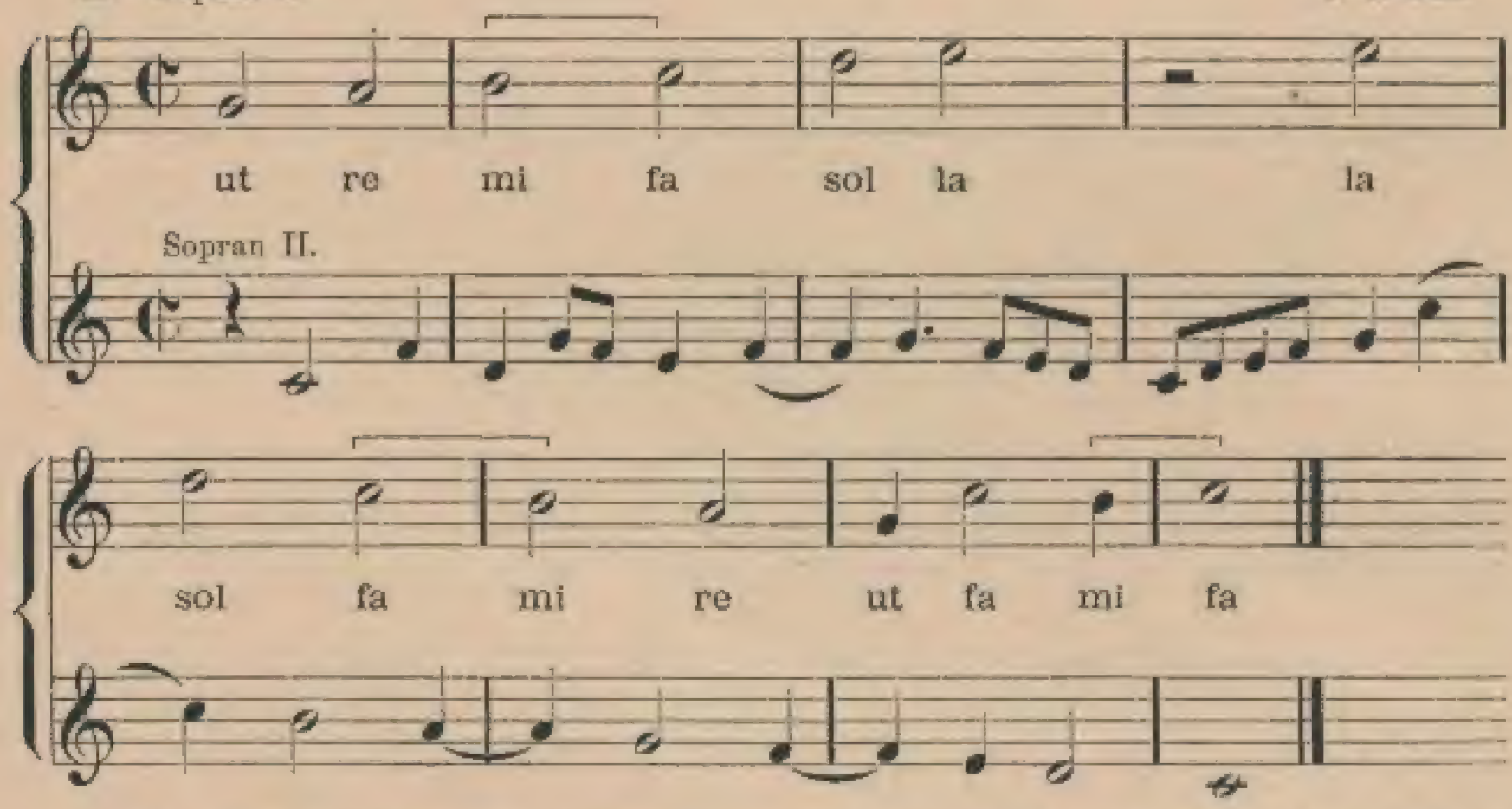




5. J. J. Fux.



6. Sopran I. J. J. Fux.

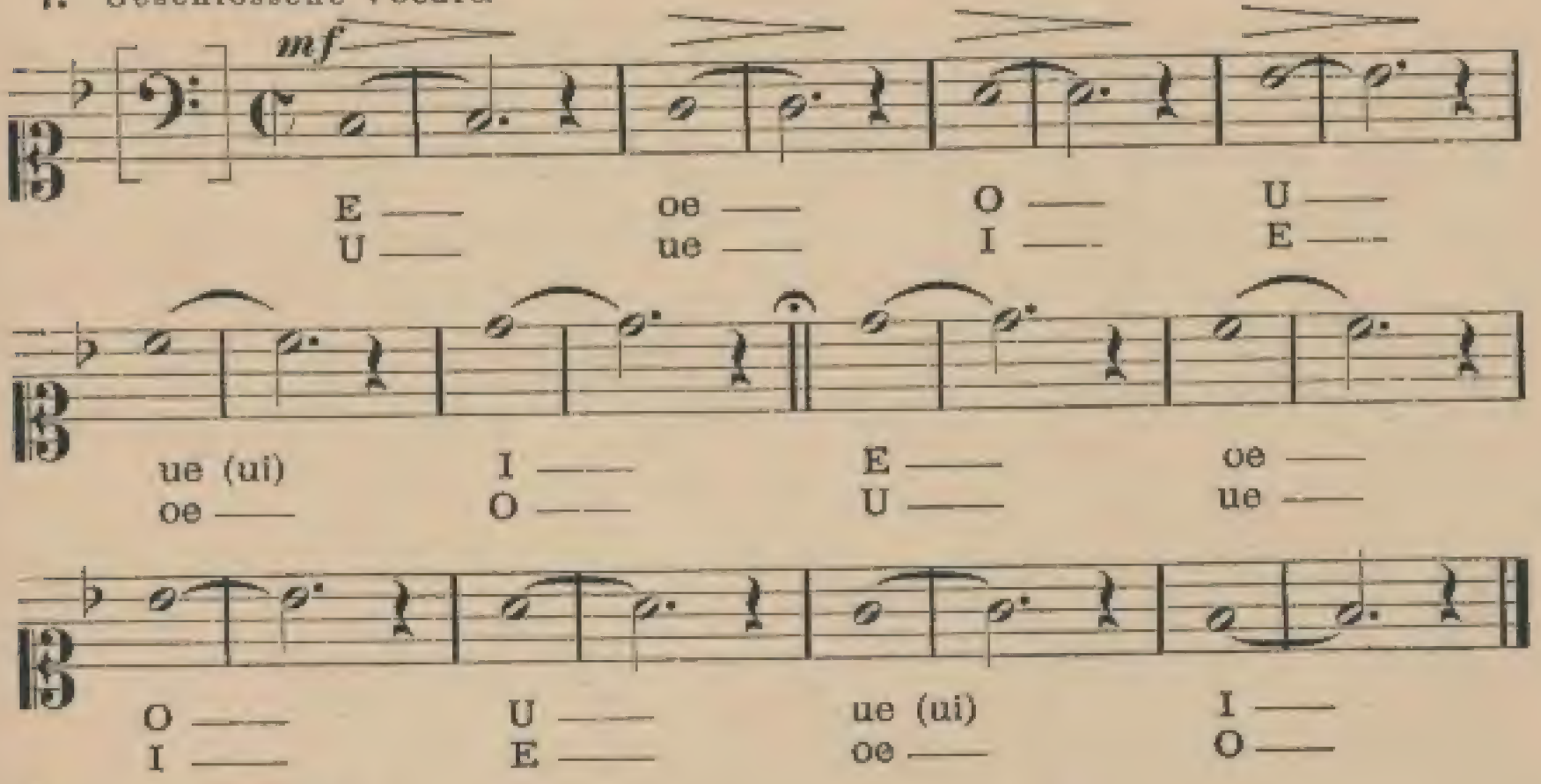


Die Begleitung einer zweiten contrapunktirenden Stimme giebt dem Schüler grössere Selbstständigkeit, als eine harmonische Unterlage am Clavier, eine Thatsache, die auch für unsere Bühnensänger von grossem Werthe ist. Ich erinnere hier beispielsweise an das Terzett in Meyerbeer's „Robert“ und an die *a cappella*-Stellen im „Lohengrin“.

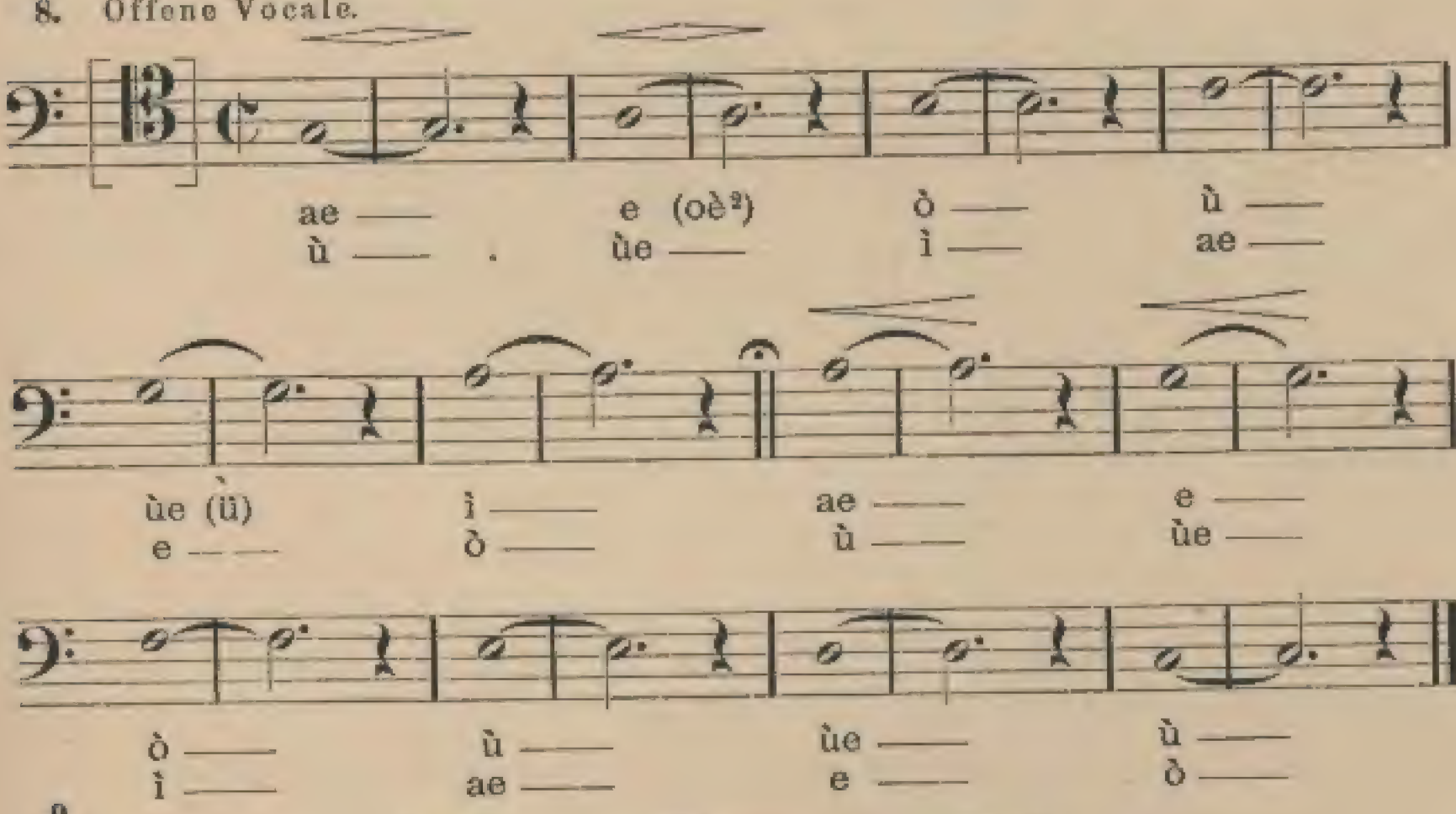
Auch die sechs geschlossenen und die sechs offenen Vocale übe man im Hexachord, in einer jeder Stimme bequemen Lage zuerst.

Feste Einsätze, Anwendung zweier Register.

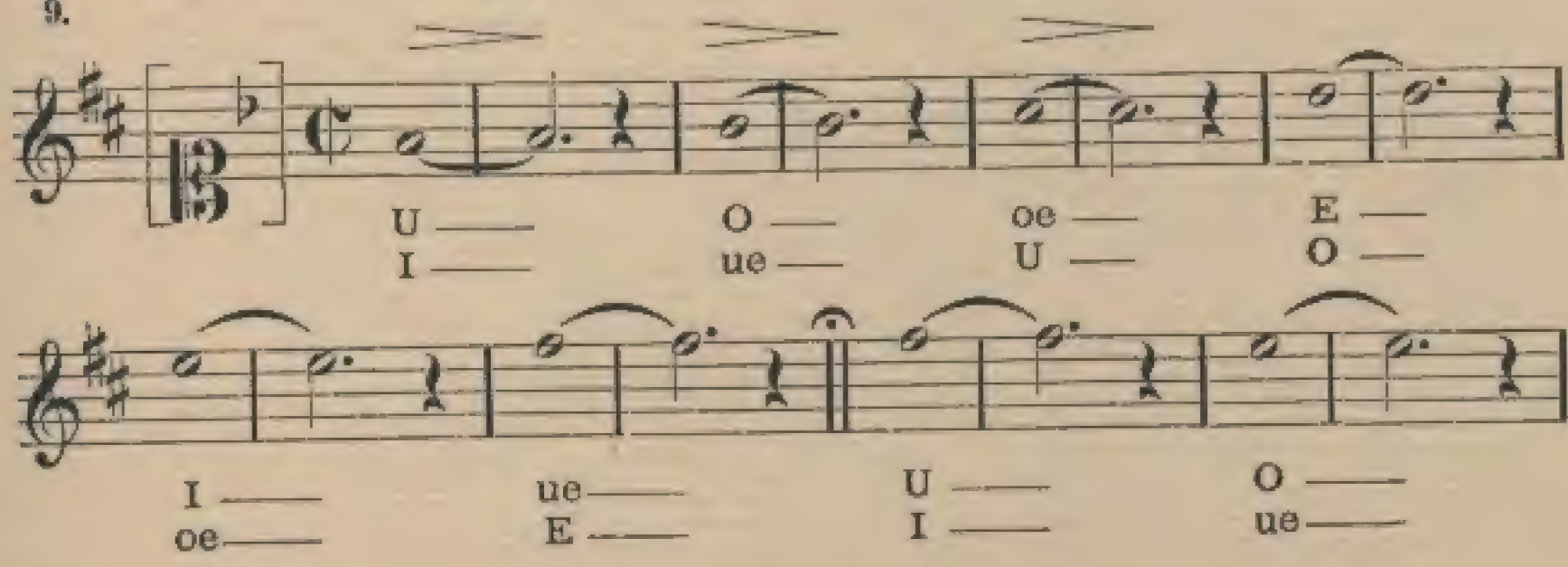
7. Geschlossene Vocale.

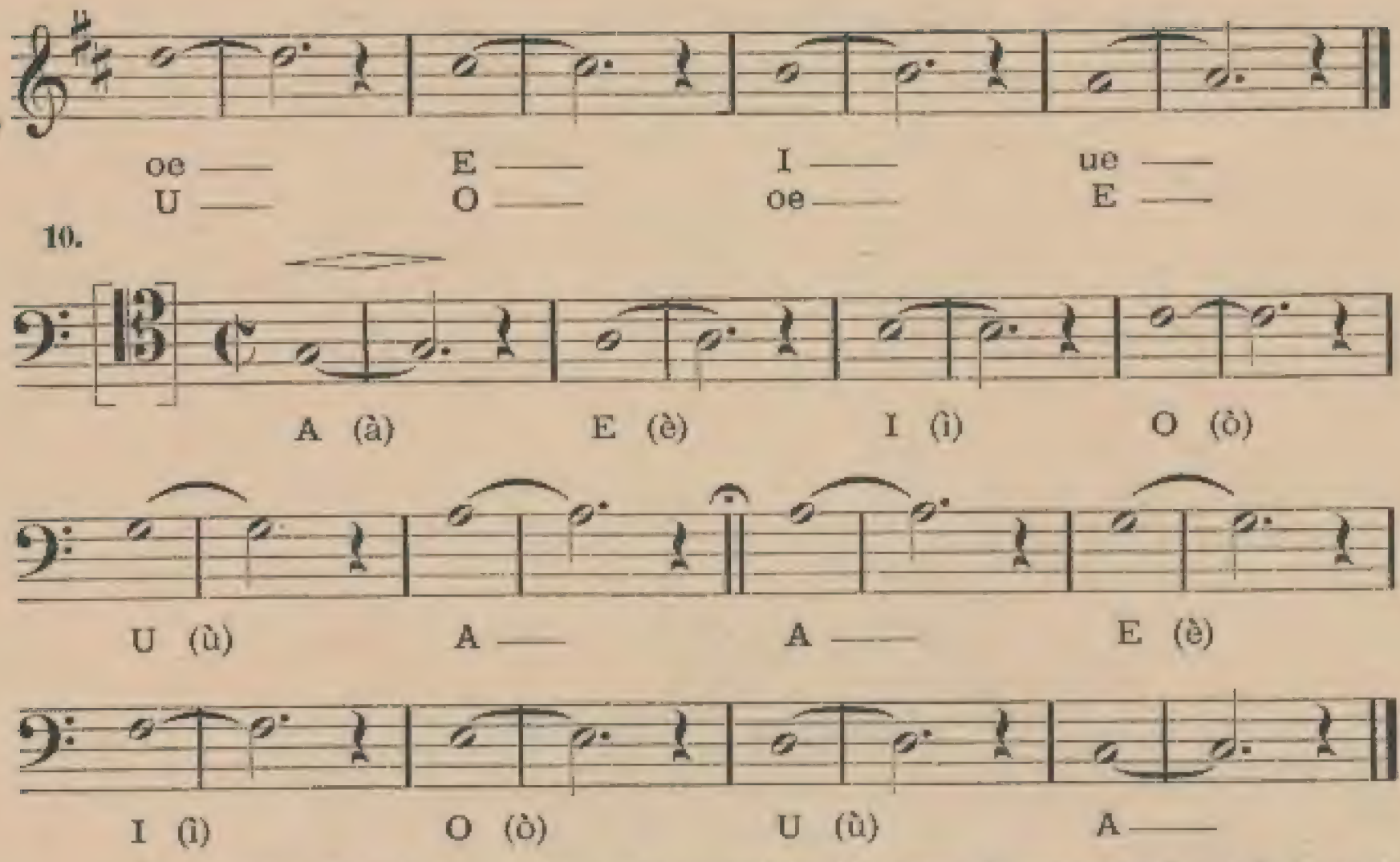


8. Offene Vocale.



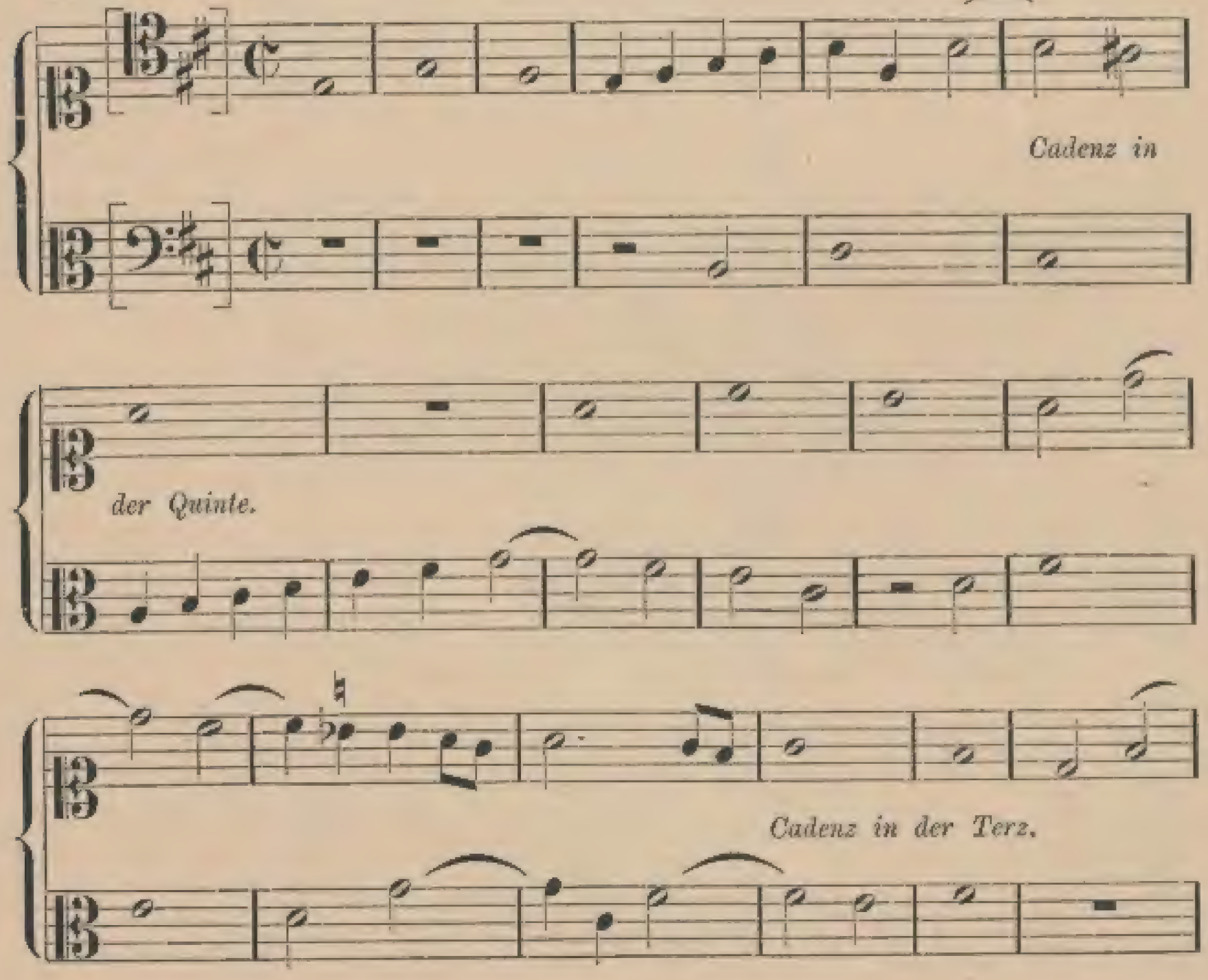
9.

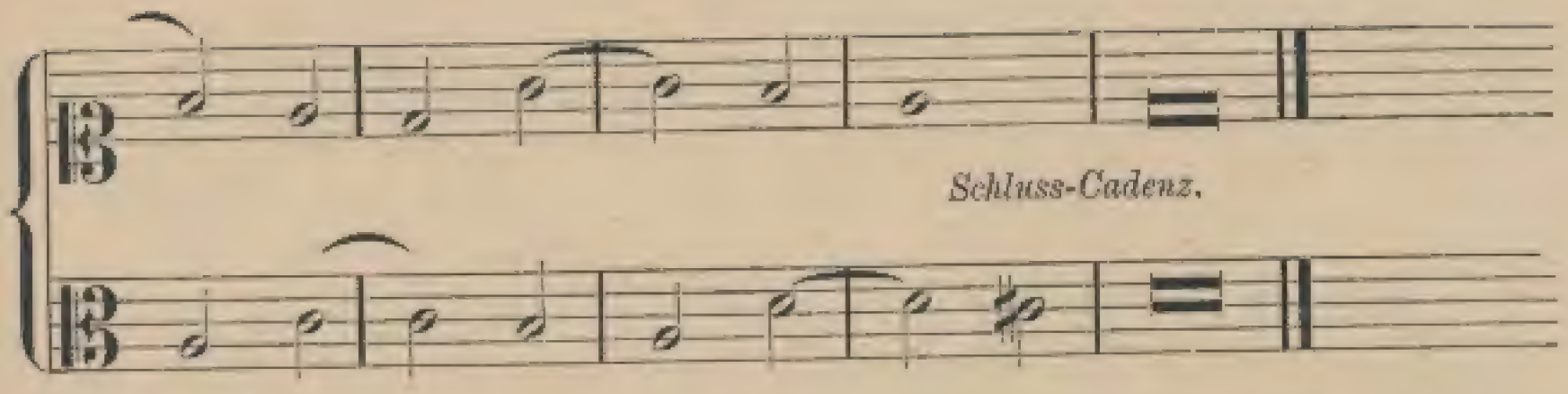




Da unsere Solmisationssilben bekanntlich die fünf Hauptvocale *A E I O U* zu Gehör bringen, so übe man dieselben an einem musikalischen Beispiel. Es ist eine zweistimmige Vocal-Fuge von J. J. Fux.

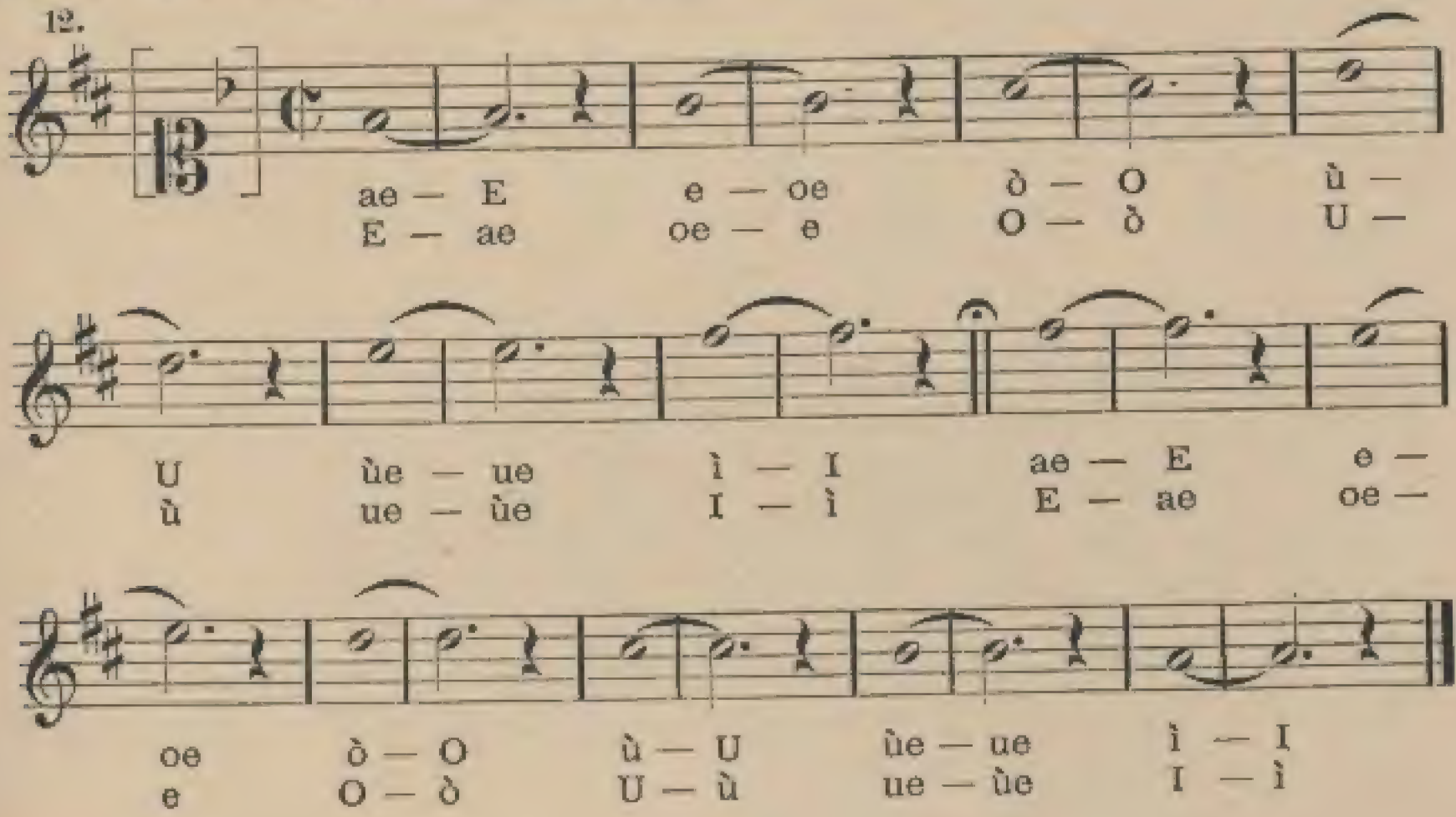
11. *(Moderato.)*





Vergleiche offene und geschlossene Vocale in einem Athem, in einem Register und in einer Kraftmessung. Man vermeide das Unterbrechen des Tones bei dem Wechsel der Vocalfarbe, bei der kleinen Veränderung in der Form des Ansatzrohres. Gleichmässige Stärke des Tones.

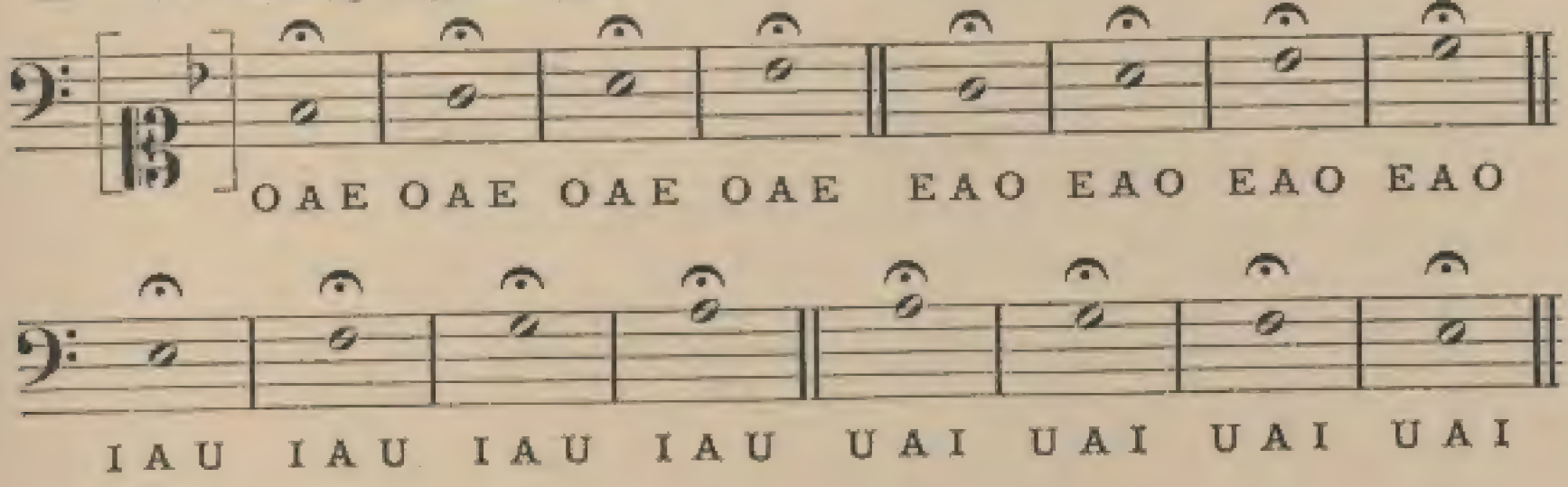
12.

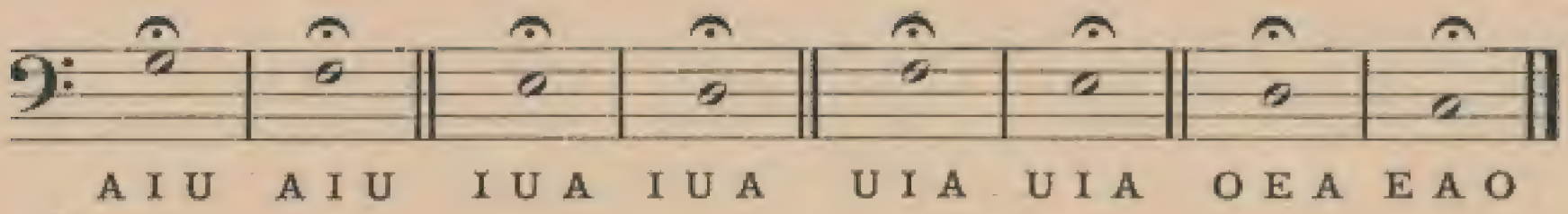


Geschlossene Vocale.

Wenn das *A* ausnahmsweise vorkommt, vermeide man es, den Kehlkopf steigen, den Ton flach werden zu lassen. Man überwache die Thätigkeit des Ansatzrohres genau. Die Kehlkopfthätigkeit bleibt betreffs der Tonhöhe für jeden Takt dieselbe. Die Thätigkeit der Lunge ist hier eine regelmässige und ruhige.

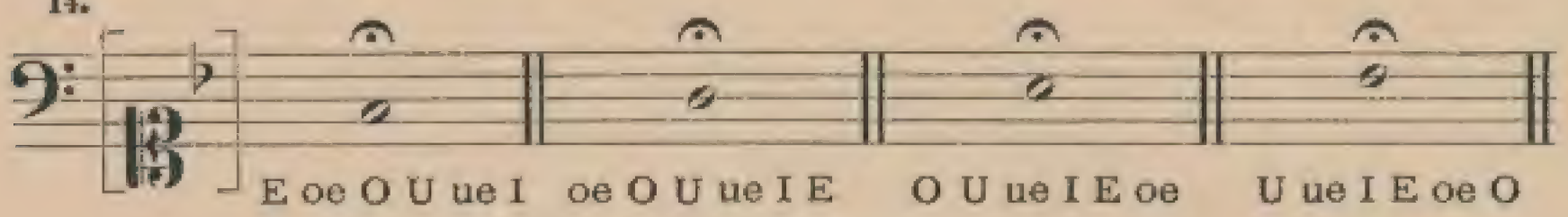
13. Ein Athemzug für jeden Takt.



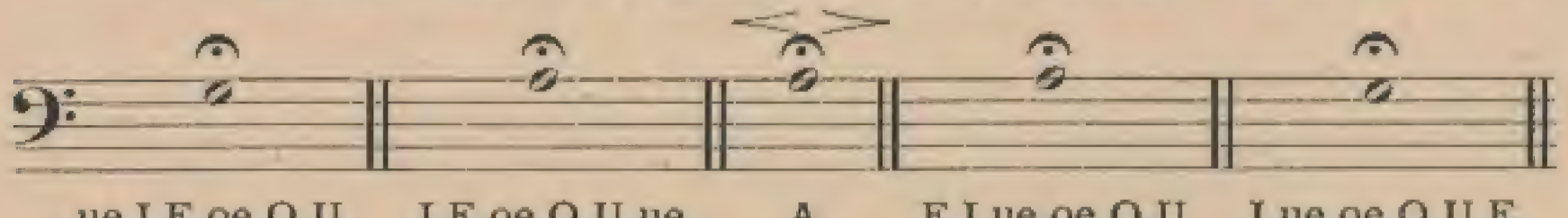


A I U A I U I U A I U A U I A U I A O E A E A O

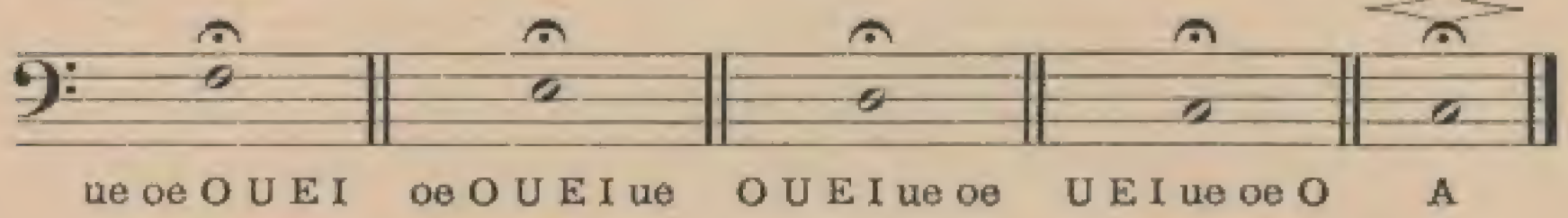
14.



E oe O U ue I oe O U ue I E O U ue I E oe U ue I E oe O

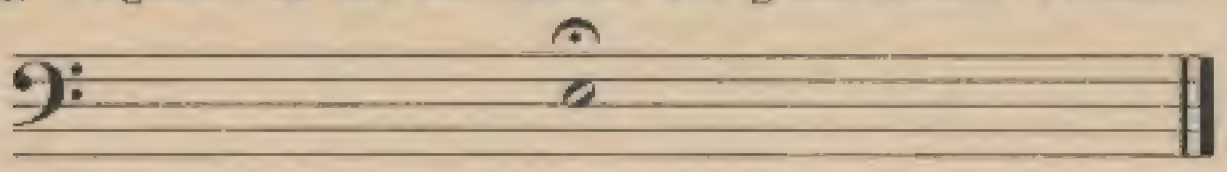


ue I E oe O U I E oe O U ue A E I ue oe O U I ue oe O U E



ue oe O U E I oe O U E I ue O U E I ue oe U E I ue oe O A

15. Vergleiche A mit den offenen und geschlossenen Vocalen.

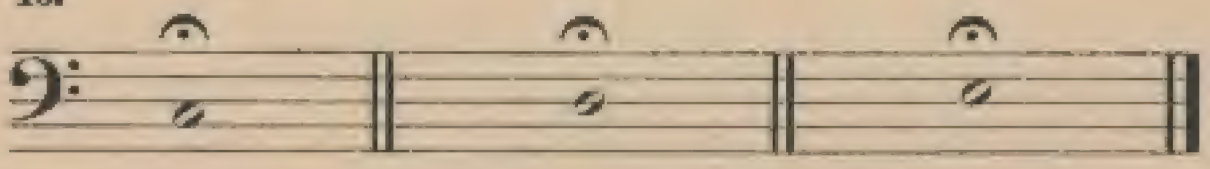


A E, A oe, A O, A U, A ue, A I A

A ae, A e, A ò, A ù, A ùe, A ì A

Mit den Doppellauten *ei (ài), eu (eùe), aù (aaù)* mache sich der Schüler von Anfang an vertraut. Er vermeide es, die Stimmbandeinspannung bei dem Uebergang in die zweite Vocalfarbe zu stören und somit einen Registerwechsel eintreten zu lassen.

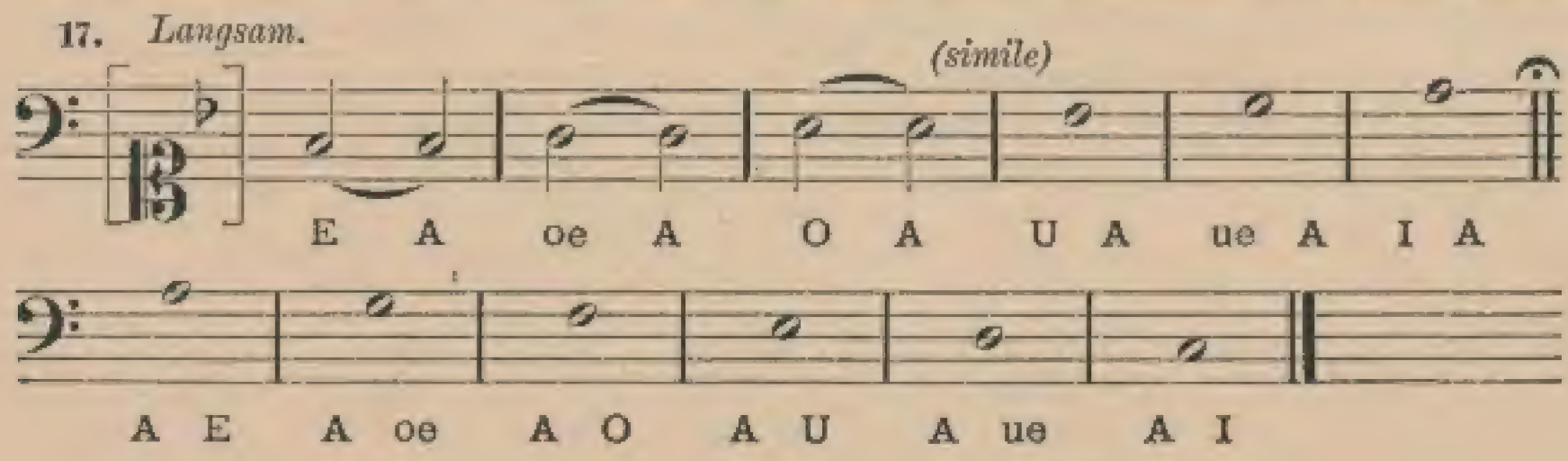
16.



(ei) à — ì (eu) e — ùe (aù) aa — ù

Die erste Vocalform, auf welcher im Text bekanntlich stets vocalisirt wird, muss lang, die zweite nur kurz ausgehalten werden. Zur Uebung der Unabhängigkeit des Ansatzrohres von den Stimmwerkzeugen übe man wie bei *O A E* und *U A I*. Der Schüler sorge, trotz der verschiedenen Vocalfarben und Mundstellungen, für möglichst gleichmässige Verengungen, für einen festen Verschluss der Stimmspalte.

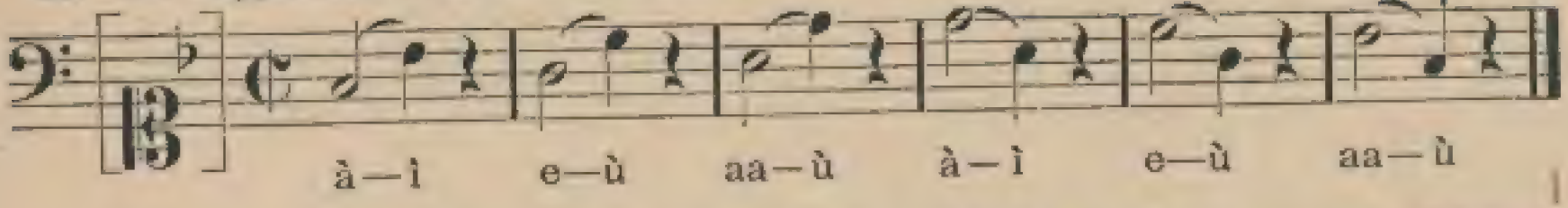
17. *Langsam.*



E A oe A O A U A ue A I A

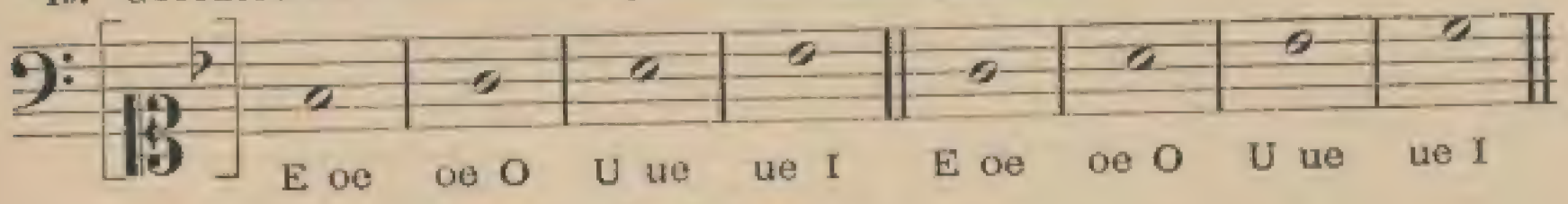
A E A oe A O A U A ue A I

18. Die Doppellaute in Quarten und mit Portamento.

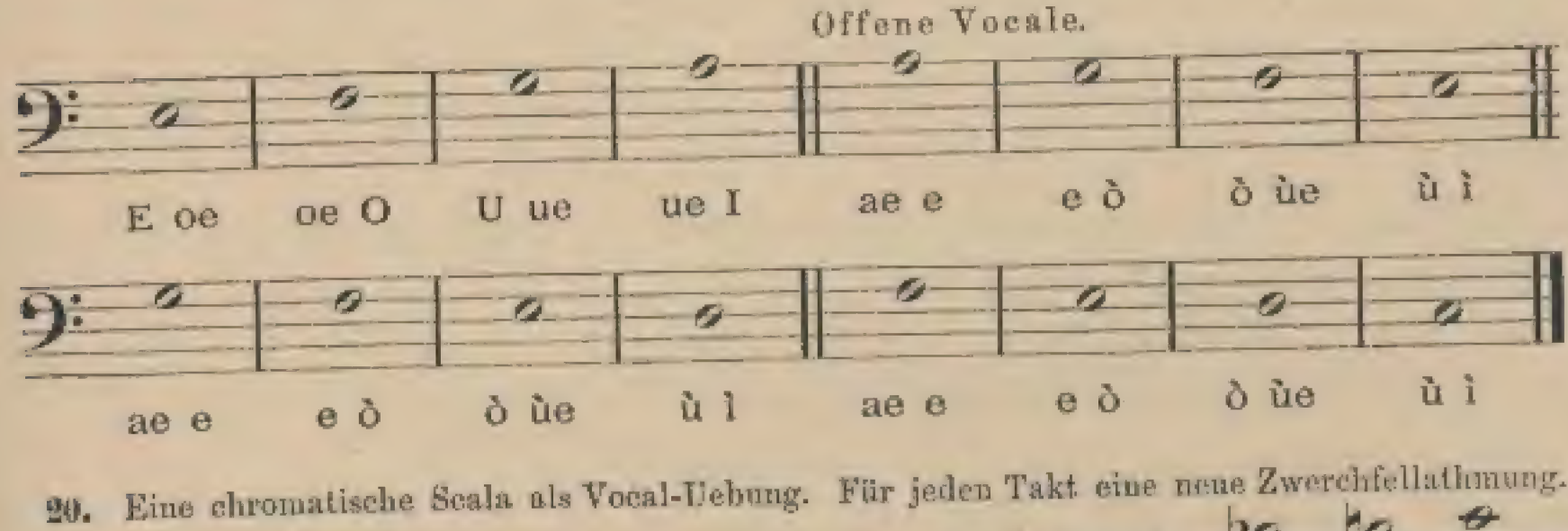


Man unterscheide genau nach der Vocaltabelle die Zungen- und Lippenbewegungen und übe auch mit zurückgezogenen Mundwinkeln die Vocale *oe, ue, O, U.* Die oberen Zähne legen sich auf die untere Lippe und bilden so einen Ersatz für die Verengung des Ansatzrohres bei dem sonst üblichen Vorschieben der Lippen.

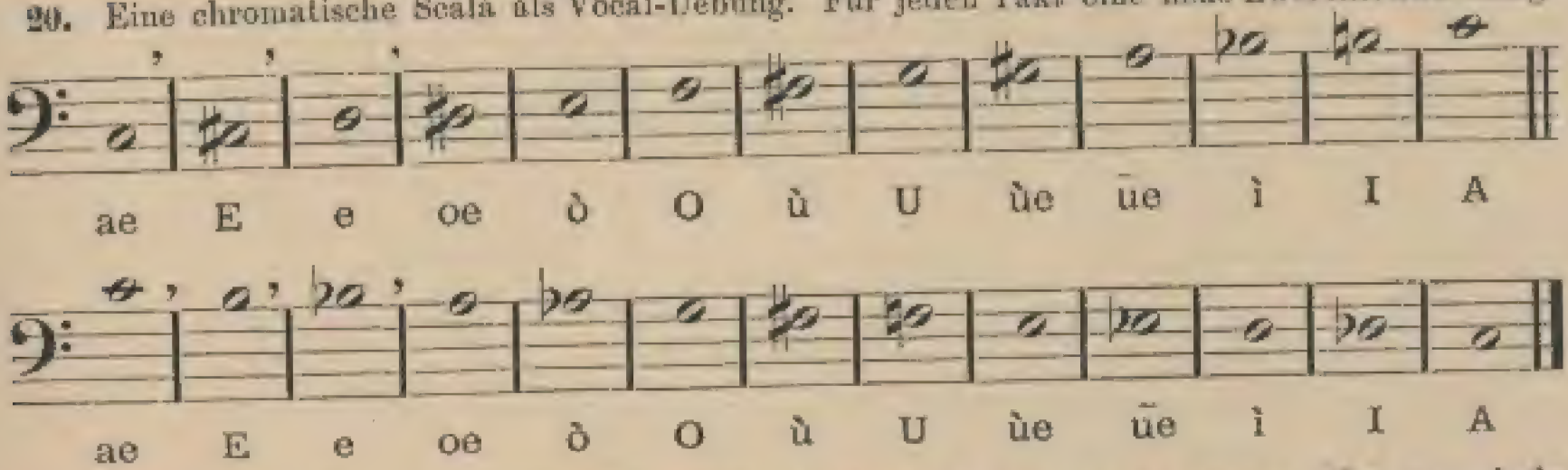
19. Geschlossene Vocale. Für jeden Takt einen Athemzug.



Offene Vocale.



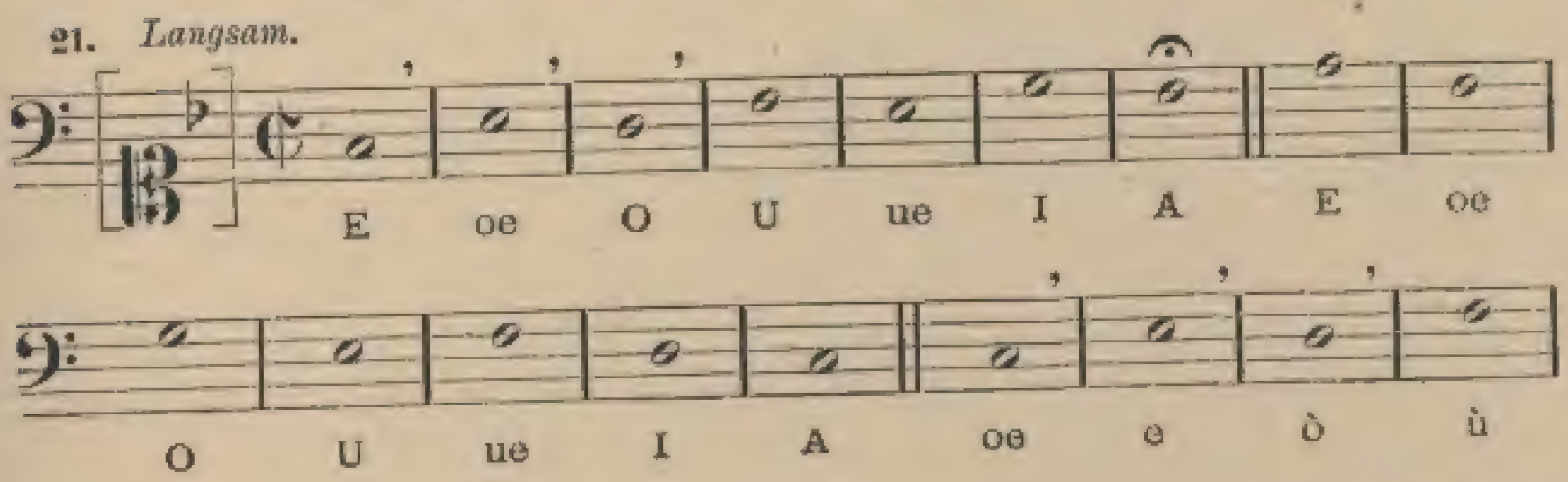
20. Eine chromatische Scala als Vocal-Uebung. Für jeden Takt eine neue Zwerchfellathmung.

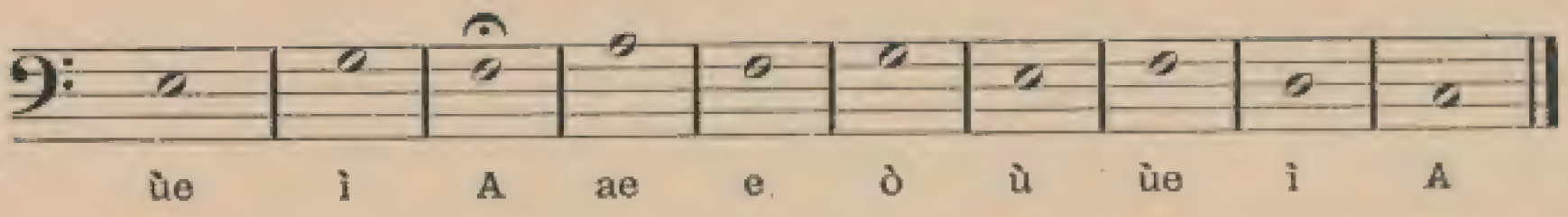


Auch in dieser Zusammenstellung: *A ae, A E, A e, A oe,* u. s. w. übe man jede Stufe, indem man den Vocal *A* jedem Takt beifügt.

Glottisschläge *(coups de glotte)* mit gestelltem Kehlkopf.

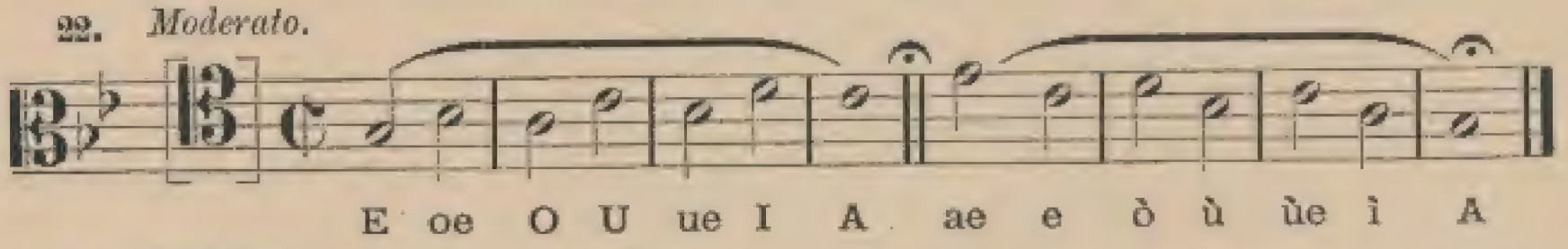
21. *Langsam.*



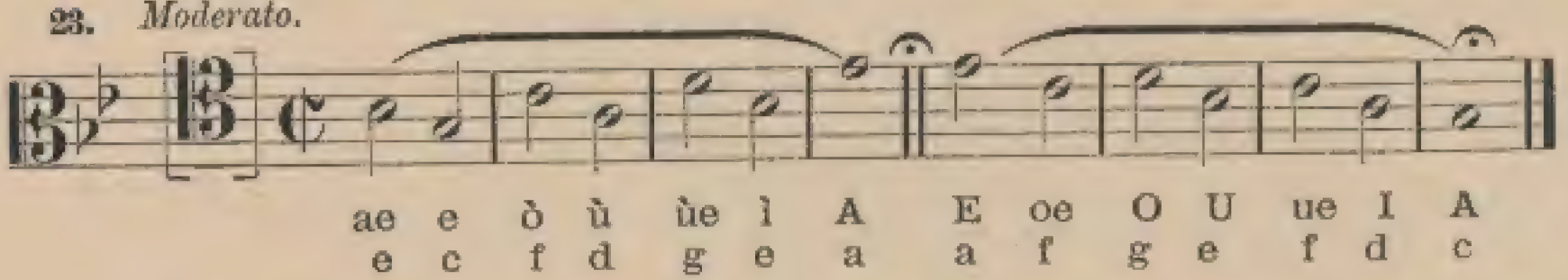


Wechselnde Thätigkeit im Kehlkopf und im Ansatzrohr. Ruhige Ausströmung der Luft. Drei Takte in einem Athem. Der Schüler bestrebe sich, den geschlossenen Vocalen einen kräftigen Ton zu geben, den offenen Weichheit zu verleihen.

22. *Moderato.*



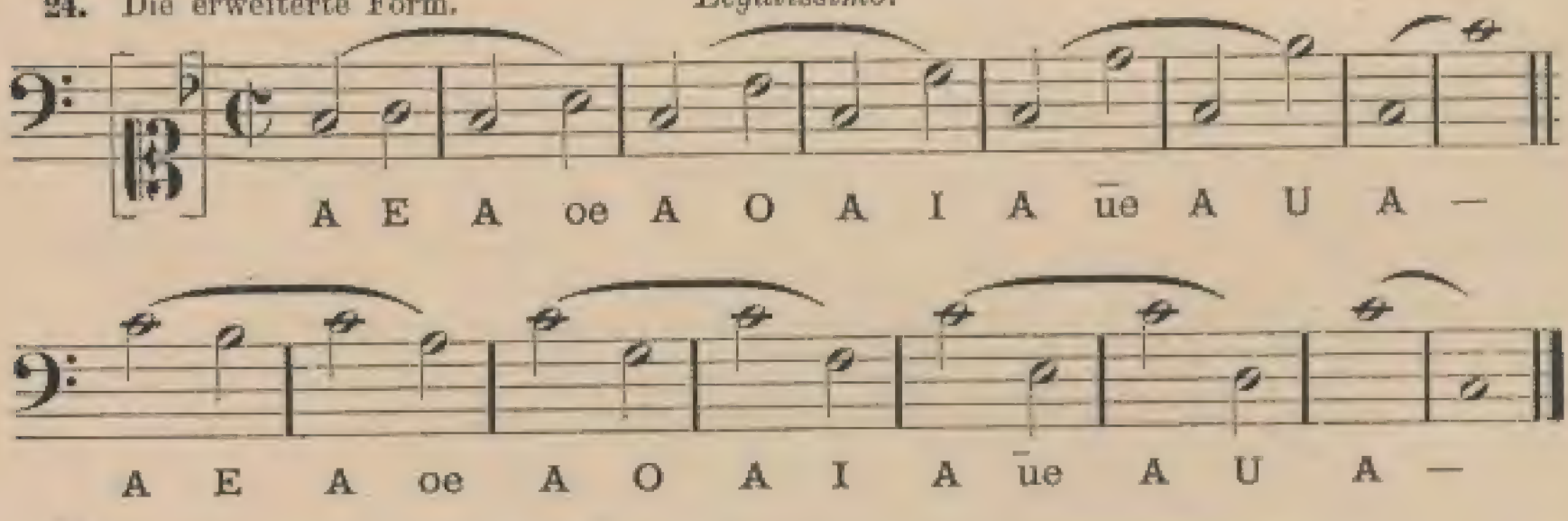
23. *Moderato.*



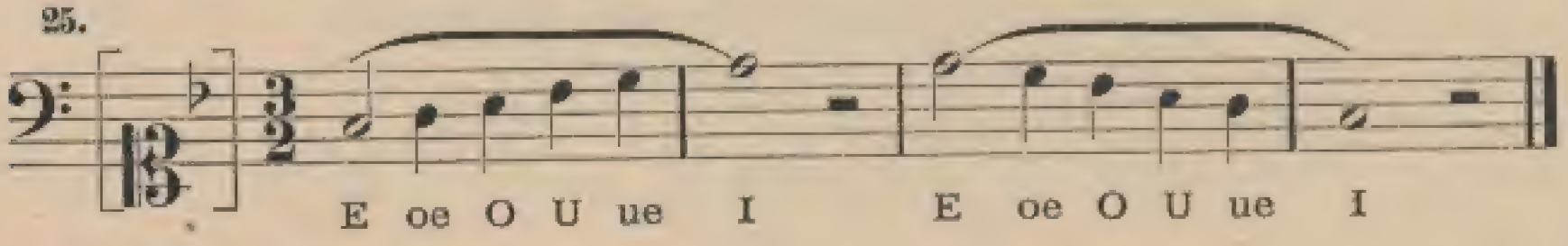
Man vermeide das Absetzen zwischen *tsé (c) èf (f), gé-é-a; a-èf, g-é-f.* Die Tonhöhe (das Intervall) genügt zur Verdeutlichung der Buchstaben.

Vergleiche *A* mit den übrigen Vocalen. Man erhalte der Stimmritze die durch *A* gefundene Verengung.

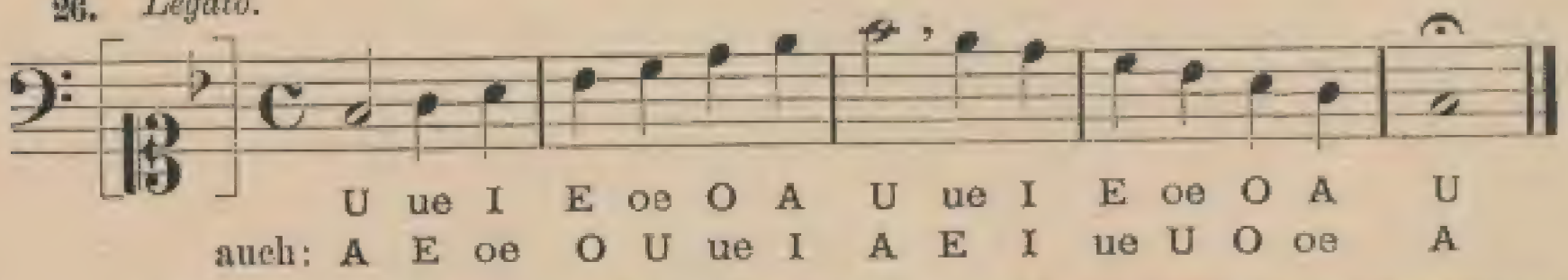
24. Die erweiterte Form. *Legatissimo.*



25.



26. *Legato.*

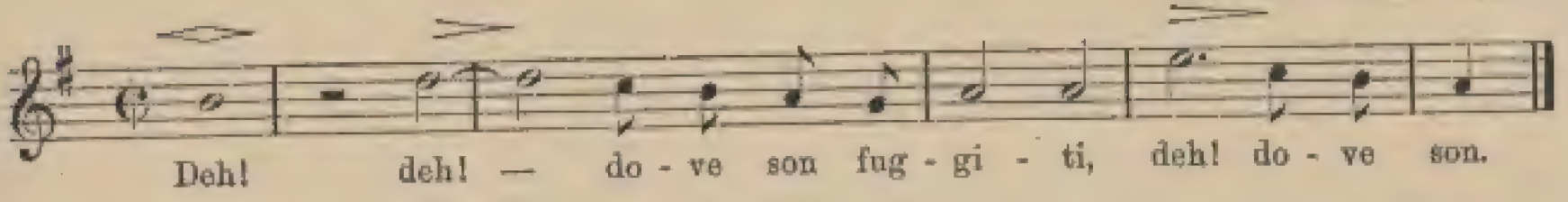


Der Lehrer unterlasse es nicht, dem Schüler gleichzeitig mit den Vocalübungen die vier Arten des Schwelltones vorzuschreiben.

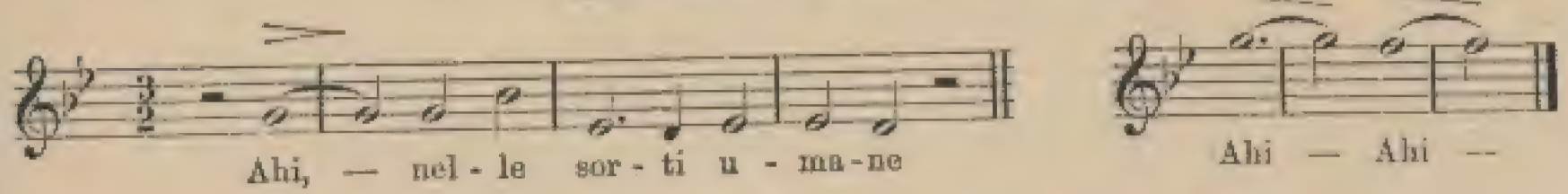
Ich zeichne sie hier nochmals auf:

Zum Schluss einige Beispiele von Schwelltönen und Esclamazioni.

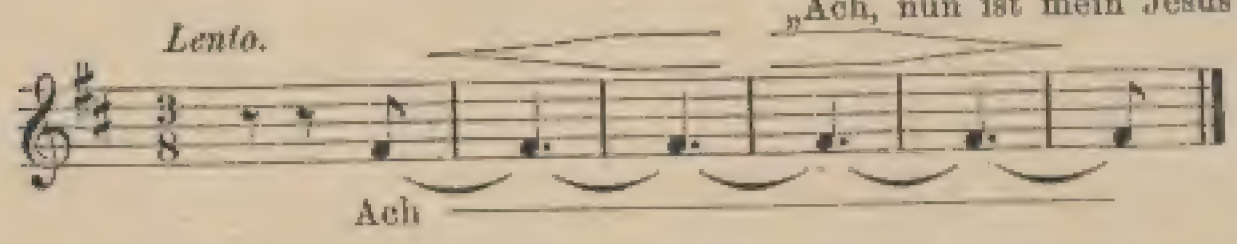
G. Caccini 1601.



Aus Händel's Kammerduett Nr. 6. (Edition Peters Nr. 2070.)



Aus Bach's Matthäus-Passion:
„Ach, nun ist mein Jesus hin".

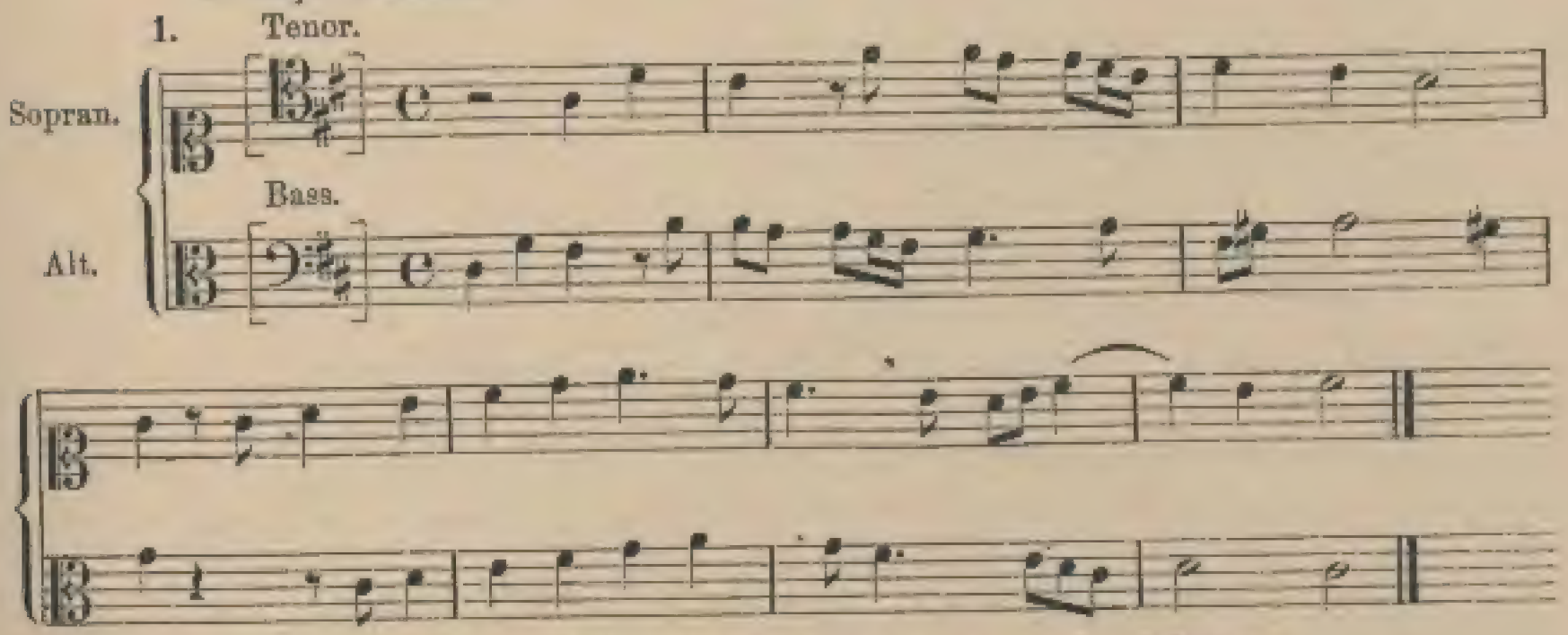


Siehe auch Händel's Arie „*Nasce al bosco*" und die langen Schwelltöne in Mozart's Concertarien: Nr. 6 für Sopran, Nr. 9 für Bass (Breitkopf & Härtel), sowie das f^1 in der berühmten Arie des Ottavio aus der Oper Don Juan „*Il mio tesoro intanto*". Wem fielen hier nicht auch die langgehaltenen Noten in der Arie der Constanze „*Martern aller Arten*" ein?

In den folgenden Solfeggien „*a due*" von J. J. Fux ist eine zweite Stimme nicht unentbehrlich. Man singt die eine Stimme und spielt die andere auf dem Clavier. Diese Uebung ist eine der vorzüglichsten, um taktfest und musikalisch selbstständig zu werden. Wenn der Schüler weit genug vorangeschritten ist, um diese Solfeggi zu vocalisiren, wähle der Lehrer den passenden Vocal. Gebundene und angehauchte Vocalisation werden hier gleichzeitig geübt. Ich verdanke die trefflichen Uebungen dem dahingeschiedenen berühmten Lehrer G. W. Teschner.

Uebungen für Sopran und Alt oder für Tenor und Bass.

A tempo ordinario.



Die Tempobezeichnung bleibt dieselbe für die sechs ersten Uebungen.

2. Tenor.

Sopran.

Bass.

Alt.

3. Tenor.

Sopran.

Bass.

Alt.

4. Tenor.

Sopran.

Bass.

Alt.

5. Tenor.

Sopran.

Bass.

Alt.

6. Tenor.

Sopran.

Bass.

Alt.

Allegretto.

7. Tenor.

Sopran.

Bass.

Alt.

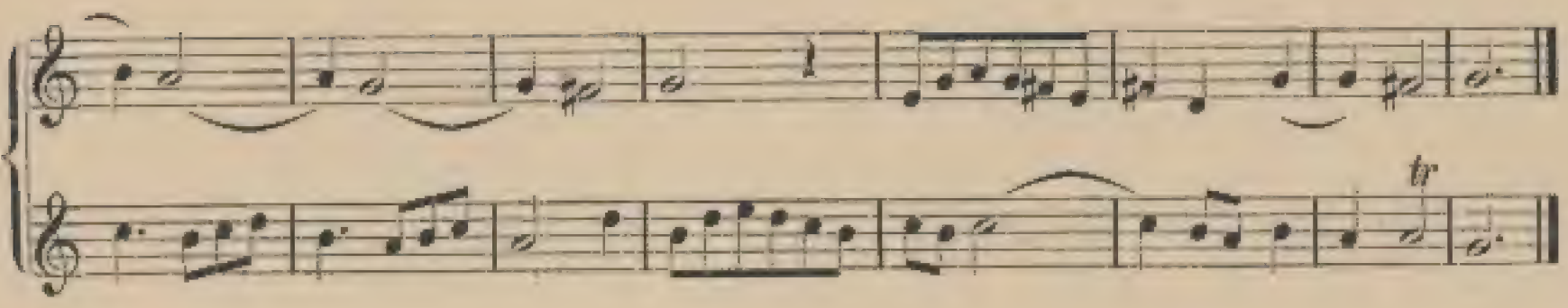
8. Tenor.

Soprnn.

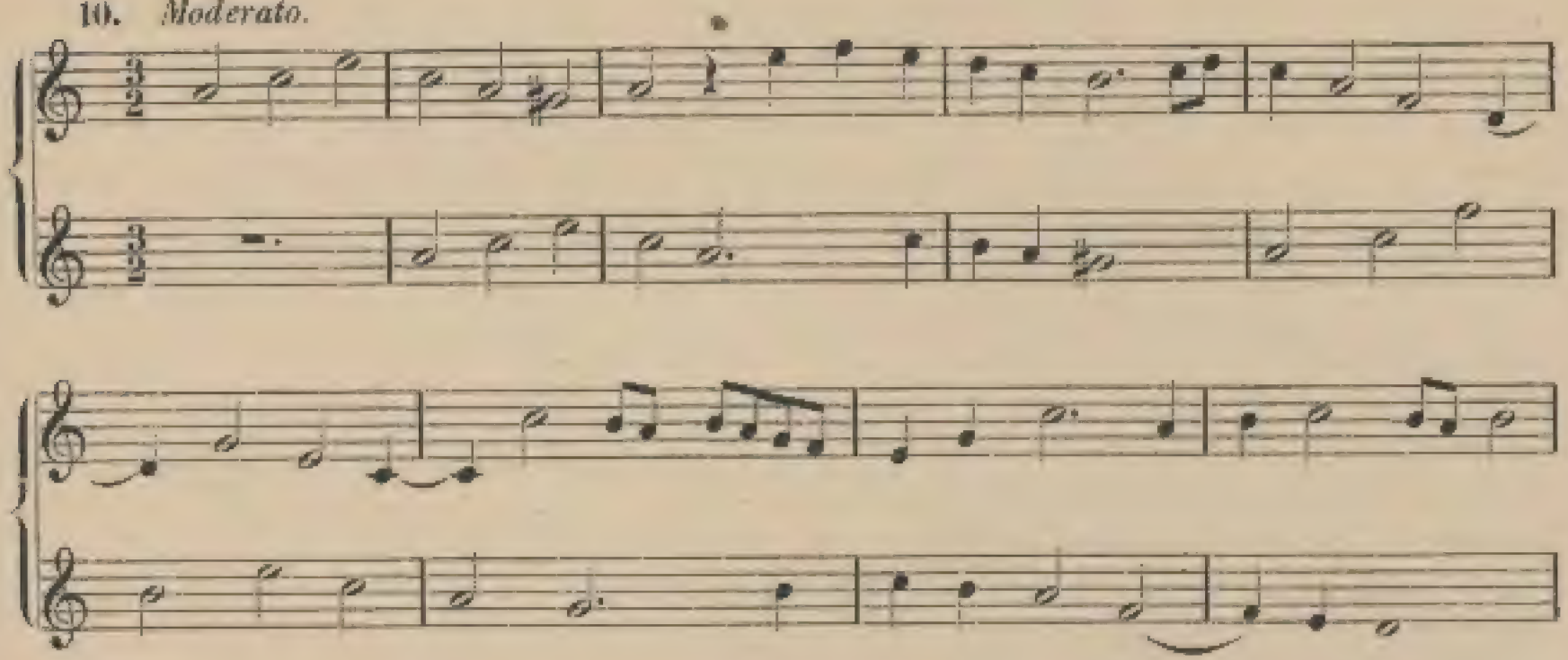
Bass.

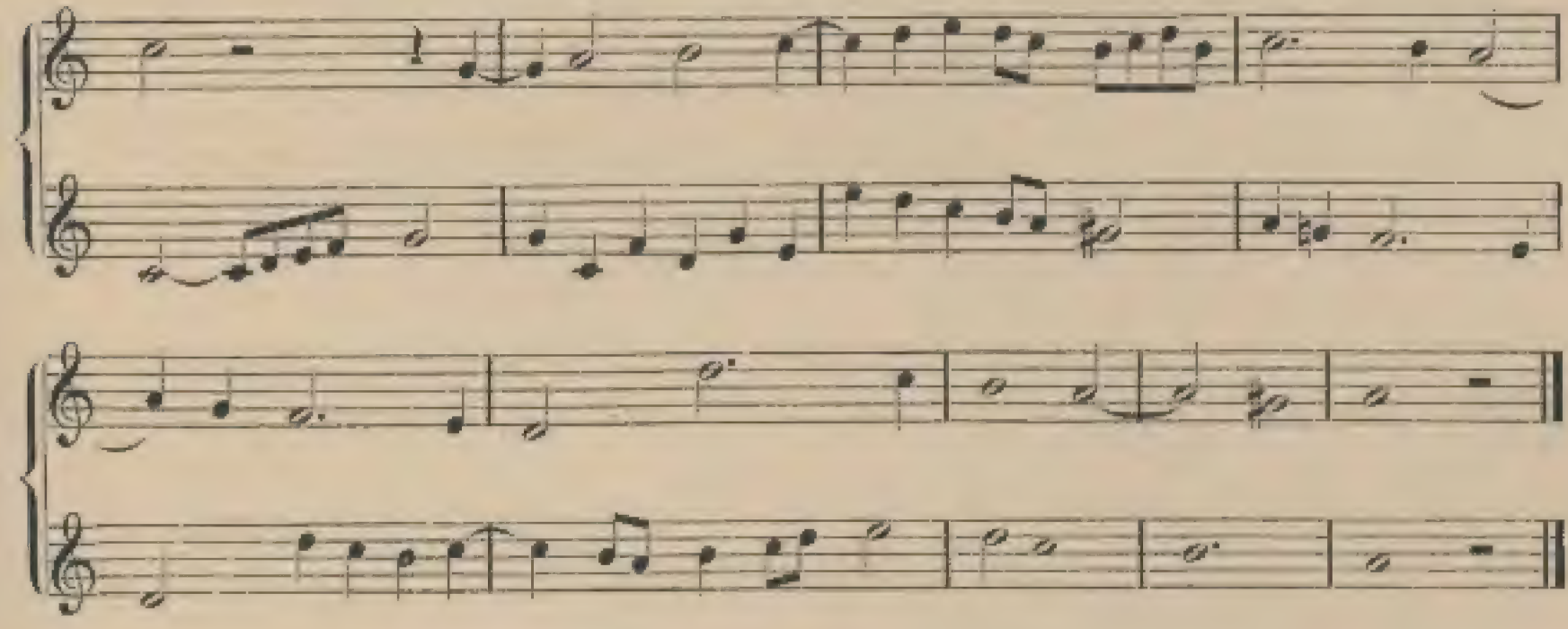
Alt.

9. *Andante.*

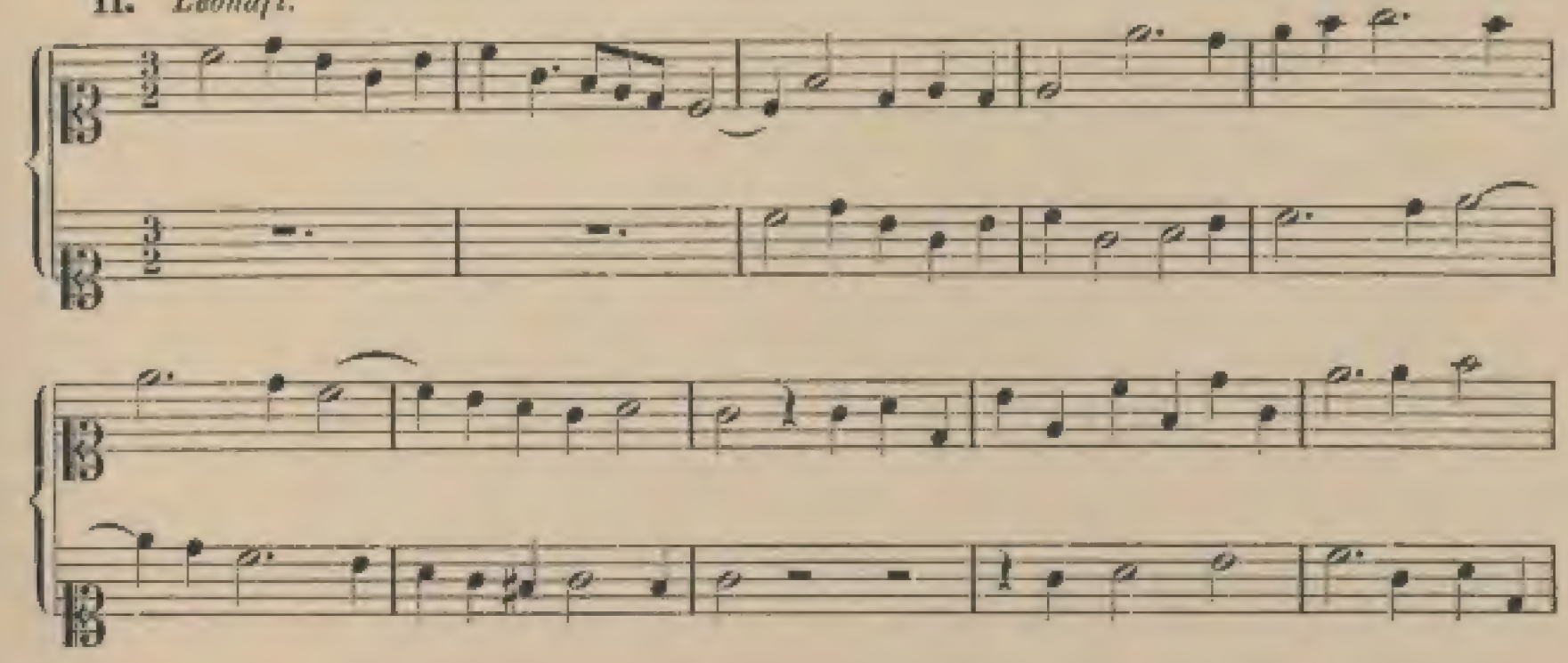


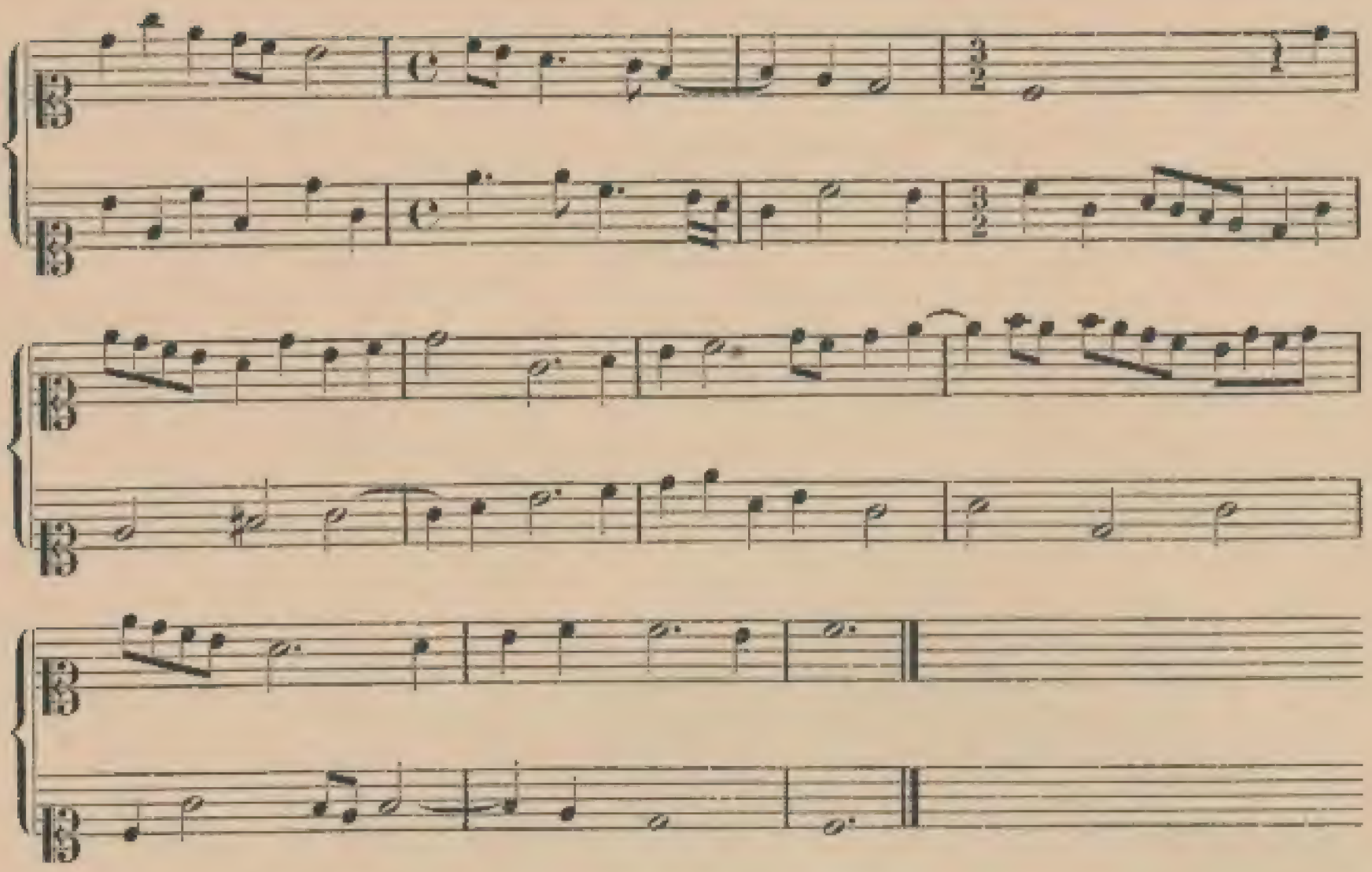
10. *Moderato.*



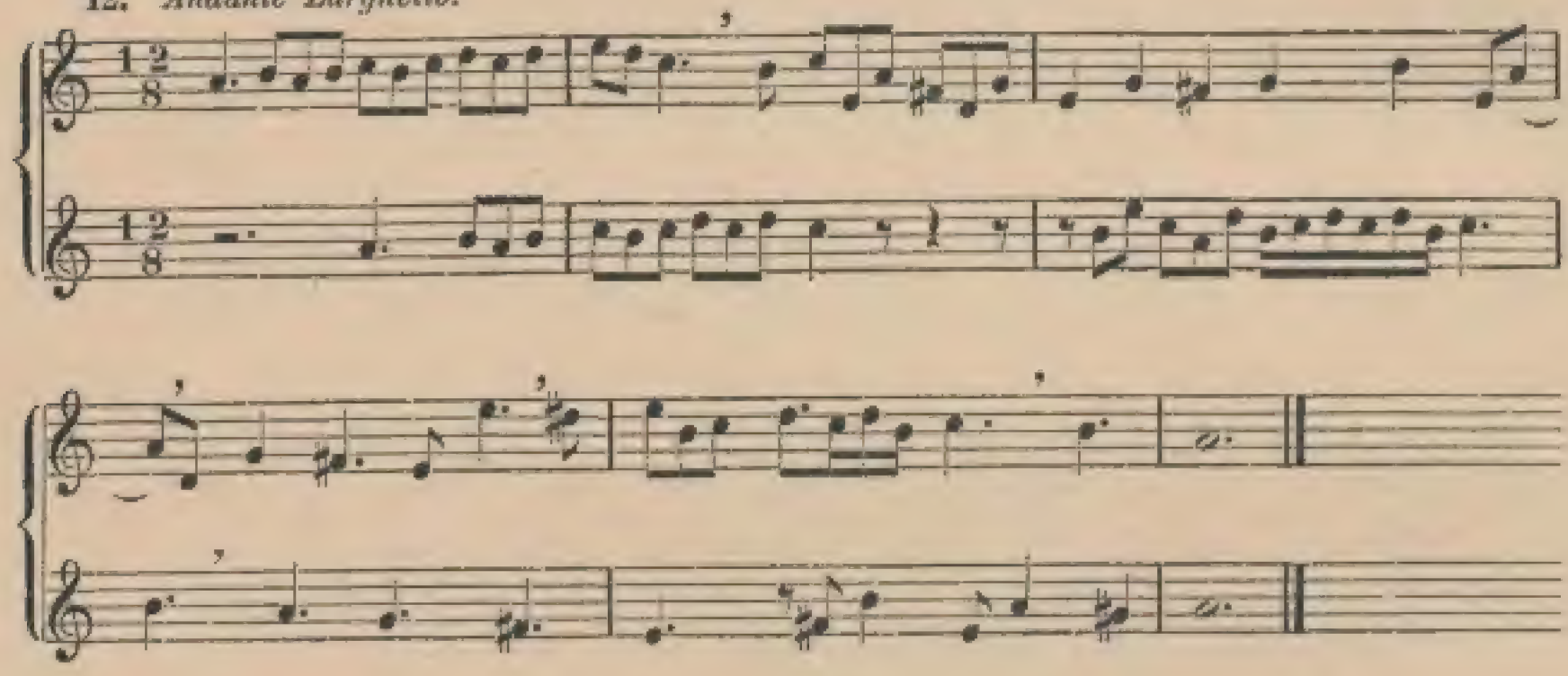


11. *Lebhaft.*

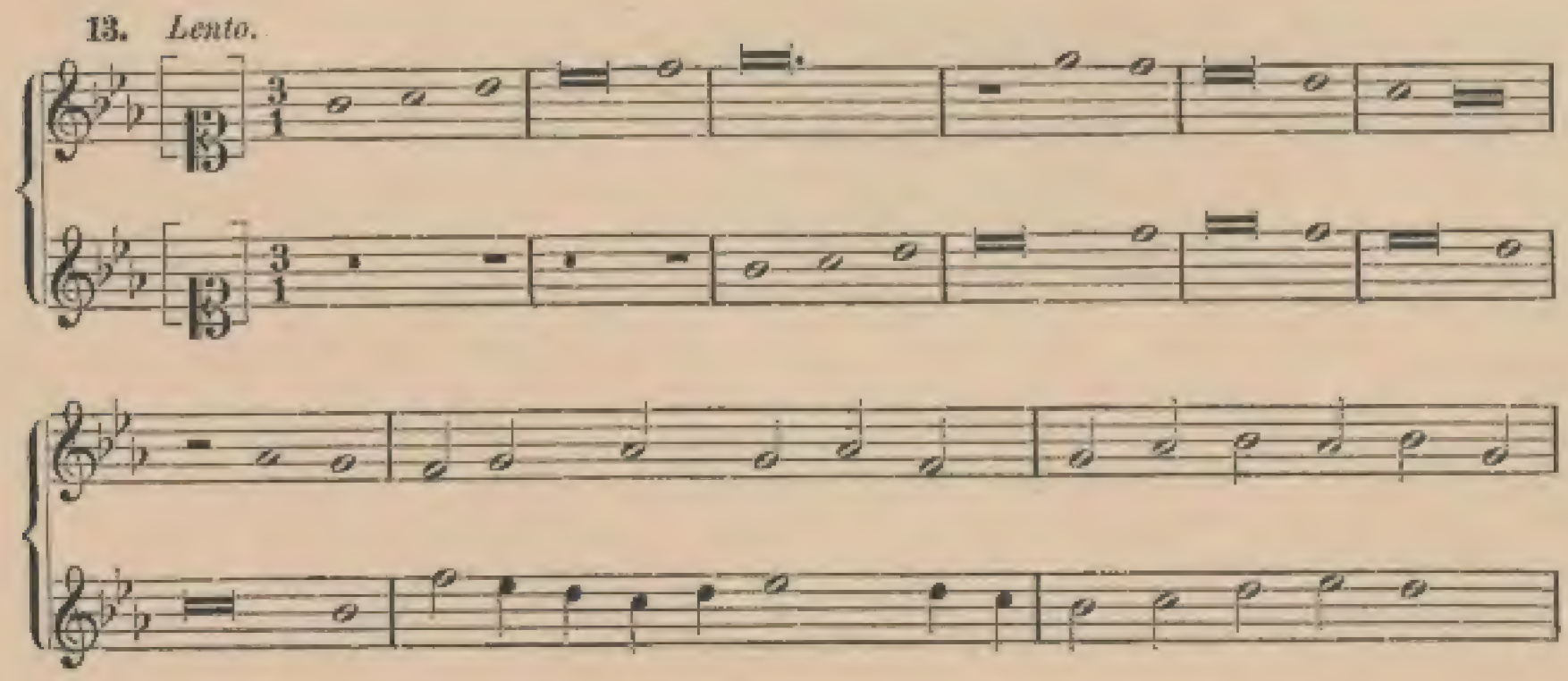




12. *Andante Larghetto.*



13. *Lento.*



J. J. Fux.

Moderato.

Sopran I.

Sopran II.

tr

tr

Fine.

attacca.

tr

Da Capo
sino al Fine.

Vergleiche Gluck's Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" und Agamemnon's Arie Nr. I.

Capitel II.

Das Tragen des Tones *(Portamento)*.

Die Haltung und das Anschwellen des Tones sind mit dem Portamento eng verbunden. Letzteres geht meistens mit dem Schwellton Hand in Hand. Durch das Tragen des Tones gelangt erst der Sänger zur vollen Herrschaft über seine Athem- und Stimmwerkzeuge. Die Stimme von einem Ton zum andern tragen, heisst: sie aufwärts durch alle Spannungen (Verengungen), abwärts durch alle Abspannungen (Erweiterungen) der Stimmritze gleiten lassen, so dass alle dadurch hervorgebrachten Verschiedenheiten der Tonhöhe, ohne auf denselben zu verweilen, berührt werden, ehe man den Endton erreicht. Diese Art des Vortrags lässt sich am sichersten durch die Hilfe des Schwelltons gewinnen, der, wie wir gesehen haben, selbst auf einer und derselben Note, zwei Register auszugleichen vermag, wenn die Stellung des Kehlkopfes eine ruhige bleibt. Das Tragen des Tones kann zu einer der ausdrucksvollsten Vortragsarten werden. Der Sänger hüte sich aber davor, jedes Bindungszeichen in unserem modernen Notendruck als Portamento aufzufassen. Man darf diese Art der Vocalisation nur maassvoll anwenden, denn sie wird, wenn man sie übertreibt, dem schönen, natürlichen Vortrag ebenso gefährlich, wie das Suchen des Tones, das schon erwähnte *cercar la nota* der Italiener. Das Tragen des Tones kann in einerlei Stärkegrad, oder *crescendo* und *diminuendo* ausgeführt werden.

Ich darf nicht unterlassen, bei der Besprechung dieser Art der Vocalisation die Worte des alten Tosi zu erwähnen.

„Eine ebenso nothwendige Uebung ist die angenehme Beschäftigung mit dem Tragen der Stimme, ohne welches aller andere Fleiss mangelhaft ist. Wer sich darin festsetzen will, der höre mehr die Vorschriften des Herzens, als die Gesetze der Kunst."

Darauf folgt eine wahre Lobrede auf das menschliche Herz. Sie verdient hier eingeschaltet zu werden, da Tosi's Werk eine Seltenheit geworden ist. Es wird mir Mancher für dieses Citat dankbar sein. Der Leser übersetze das Wort „Herz" mit „Phantasie", deren Flügel das Herz oft stärker schlagen lässt, und er wird den Panegyrikus des Tosi gewiss zu würdigen wissen. In Agricola's Uebersetzung heisst die Stelle wie folgt (S. 220 und 221):

„Was für ein grosser Meister ist doch das Herz! Saget es selbst, geliebteste Sänger, und saget es aus schuldiger Dankbarkeit, dass ihr nicht die vornehmsten in eurer Wissenschaft geworden sein würdet, wenn ihr nicht seine Schüler wäret. Saget, dass es in wenig Lectionen euch den schönsten Ausdruck, den feinsten Geschmack, die edelste Action und die sinnreichste Kunst gelehrt hat. Saget (wenn es auch gleich nicht glaublich scheinen sollte), dass es die Fehler der Natur verbessert, indem es die rauhe Stimme angenehmer, die mittelmässige besser, und die gute vollkommen machet. Saget, dass, wenn das Herz selbst singet *(sic!)*, ihr euch unmöglich verstellen könnet, und dass die Wahrheit niemals grössere Ueberredungskraft besitzet als zu der Zeit. Machet endlich bekannt (weil ich es selbst nicht sagen kann), dass von ihm allein ihr die gewisse, nicht zu beschreibende Anmuth

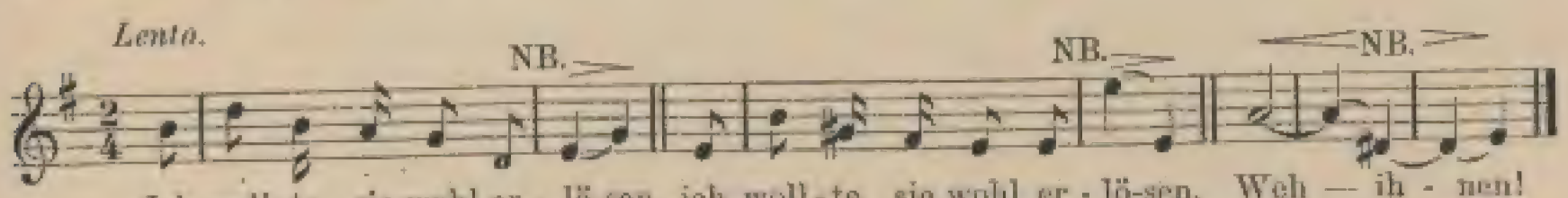
gelernet habt, welche sanft durch alle Adern schleicht und endlich den Sitz der Seele erreicht.“

So geschieht es in der That, wenn die Einbildungskraft des Vortragenden die der Zuhörenden erregt und das Blut in den Adern rascher strömt, das Herz im Busen rascher schlägt. Doch weiter:

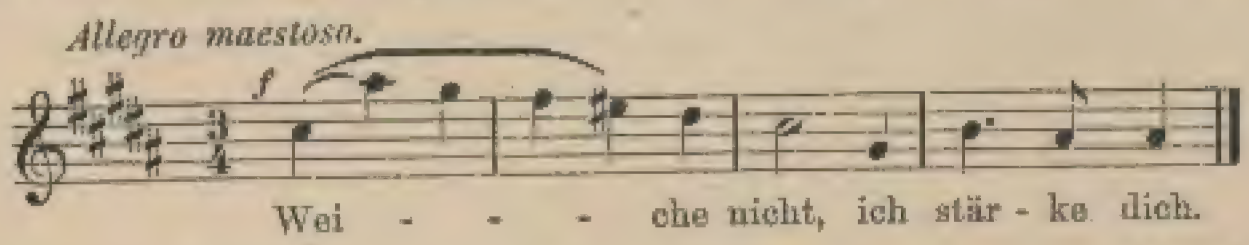
„Obgleich der Weg zur Rührung des Herzens (sagen wir: Erweckung der Phantasie) lang, beschwerlich und Wenigen bekannt ist, so sind doch nichtsdestoweniger die Schwierigkeiten, welche sich uns auf demselben entgegenstellen, für denjenigen nicht unüberwindlich, der nicht müde wird zu studiren. Der erste Sänger von der Welt muss doch noch immer studiren: und zwar ebenso viel, um seinen Ruhm zu erhalten, als er that, um dazu zu gelangen. Um diesen rühmlichen Endzweck zu erreichen, ist, wie ein jeder weiss, kein anderes Mittel, als das Studiren. Dieses allein ist aber doch noch nicht genug. Man muss wissen, wie und von wem man studiren soll.“

Die Antwort scheint mir einfach genug: Lerne von dem singen, der den schönen Ton zu lehren weiss und der am schönsten vorträgt.

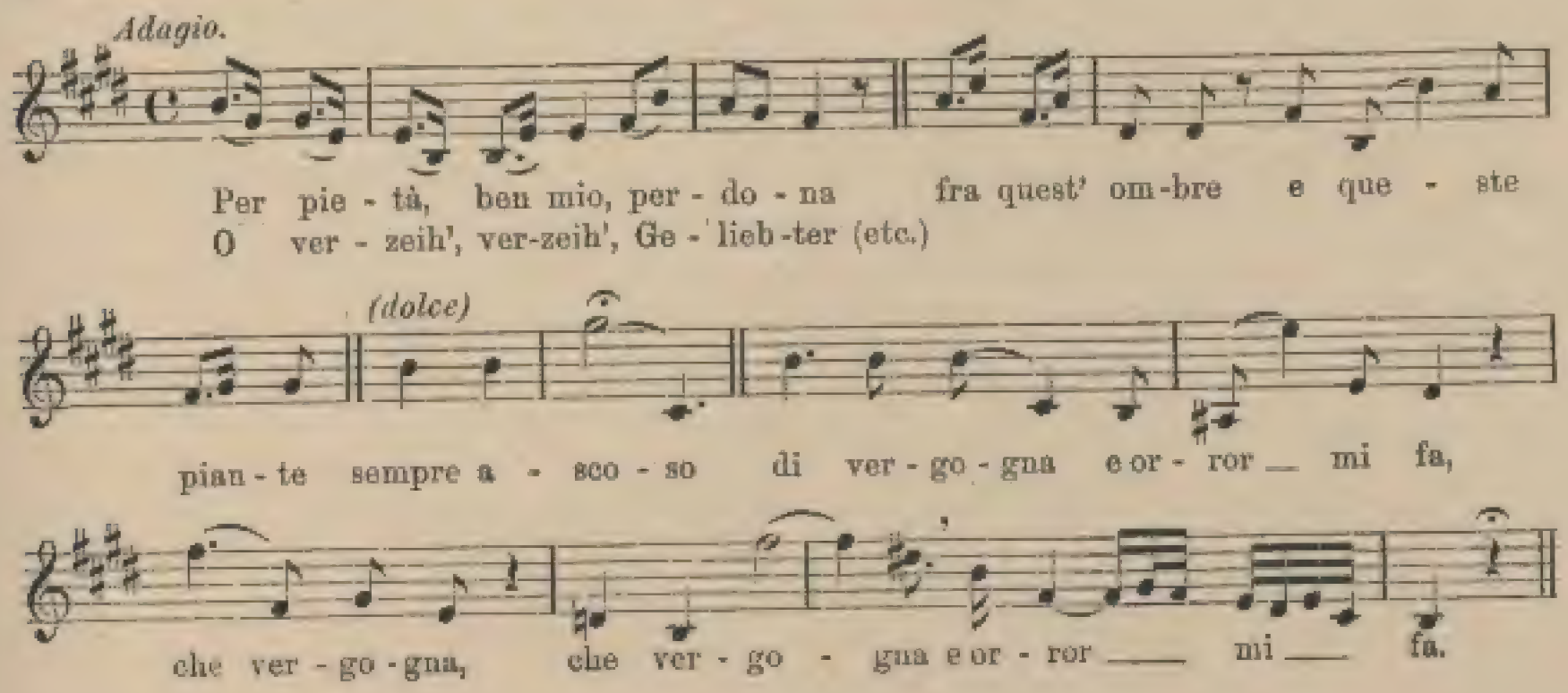
Einige musikalische Beispiele werden Tosi's Worte erläutern. Es gehört in der That inneres geistiges Leben, Empfindung, Phantasie dazu, um erkennen zu lernen, wo diese ausdrucksvolle Art der Vocalisation angebracht werden kann und wie sie schön ausgeführt werden soll, denn unsere Autoren schreiben sie nicht da, wo sie den Ausdruck erhöhen könnte, überall vor. Man vergleiche z. B. folgende Takte aus Mendelssohn's „Elias“ mit oder ohne Portamento.



Von grosser Wirkung ist das Tragen des Tones in folgender Stelle der Sopran-Arie Nr. 24 desselben Werkes, wenn es mit der nöthigen Energie ausgeführt wird.

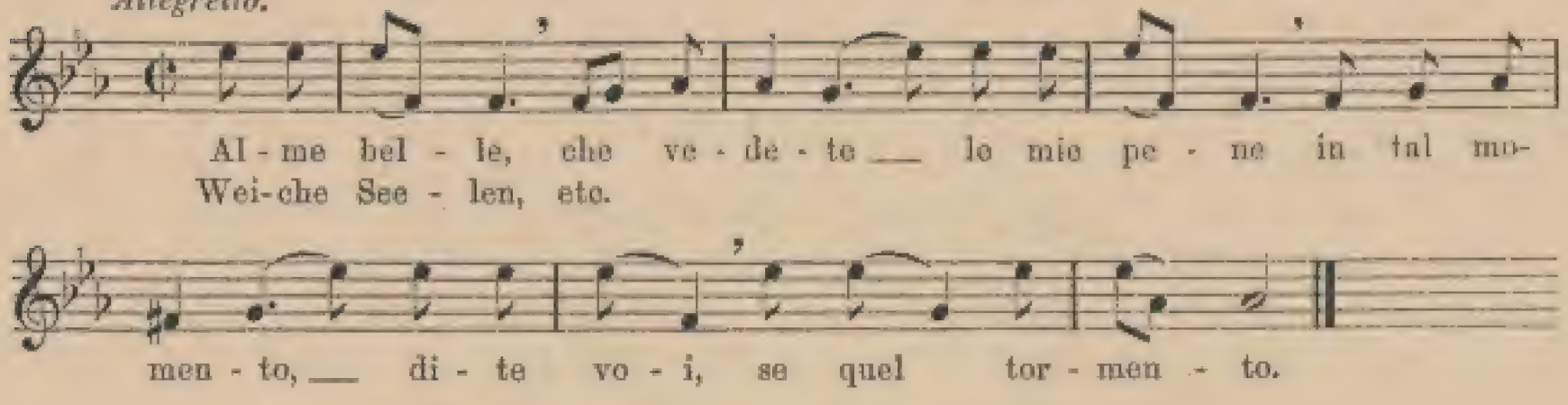


Aus der Arie der Fiordiligi in Mozart's „Così fan tutte“ sind mehrere Stellen zu erwähnen:



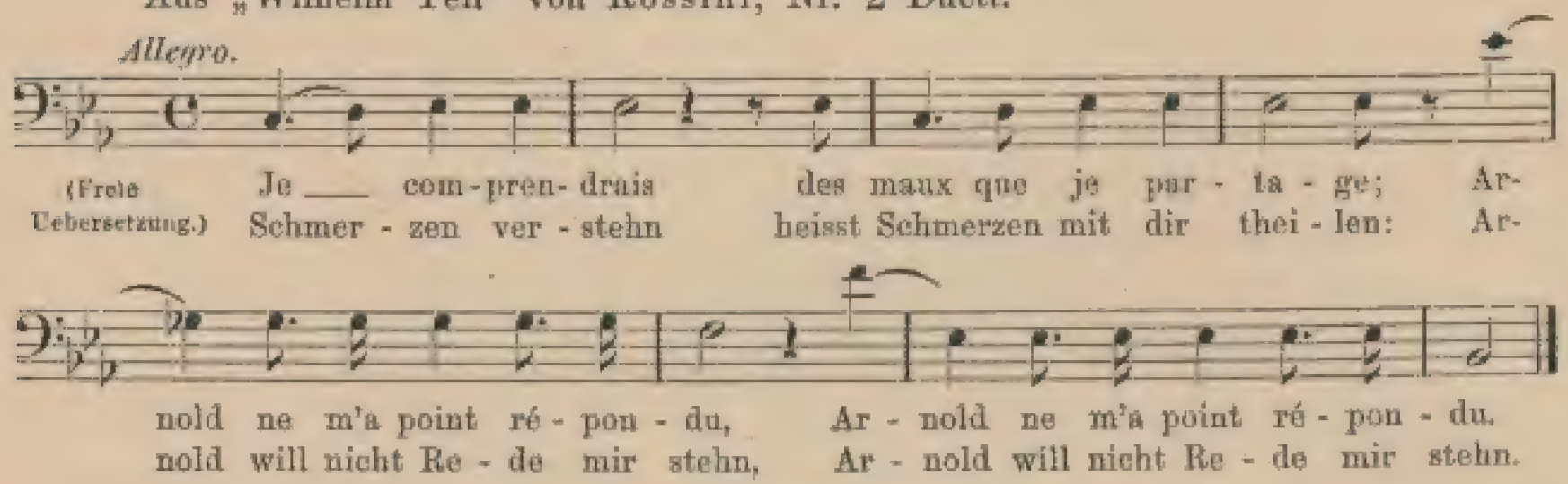
Mozart, Concertarie Nr. 6. (B. & H.)

Allegretto.



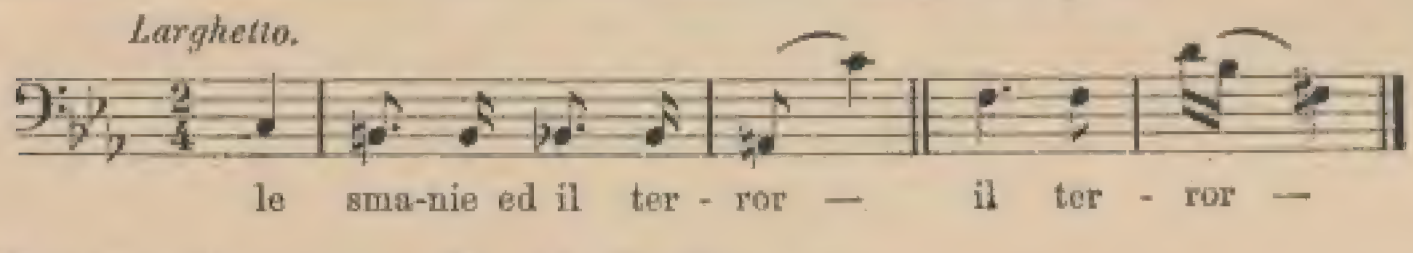
Aus „Wilhelm Tell“ von Rossini, Nr. 2 Duett.

Allegro.



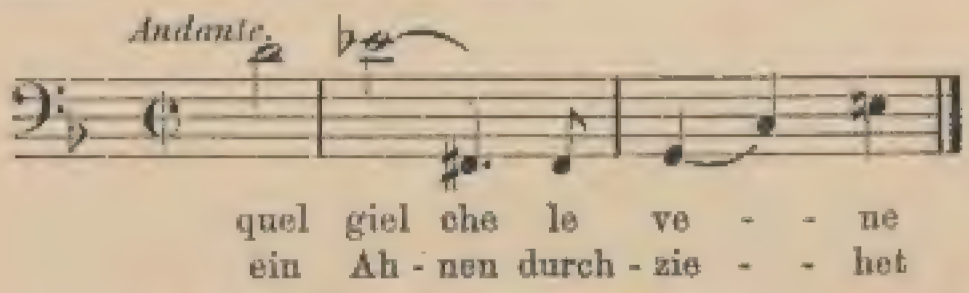
Mozart, Concert-Arie Nr. 9, für Bass (Breitkopf & Härtel).

Larghetto.

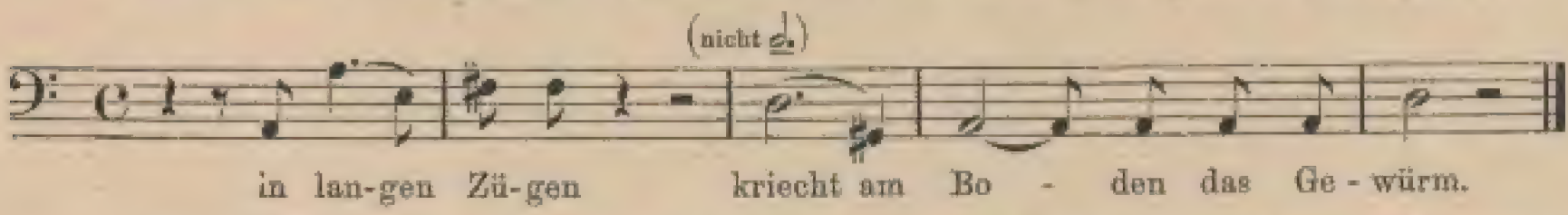


Mozart, Concert-Arie Nr. 12, für Bass.

Andante.

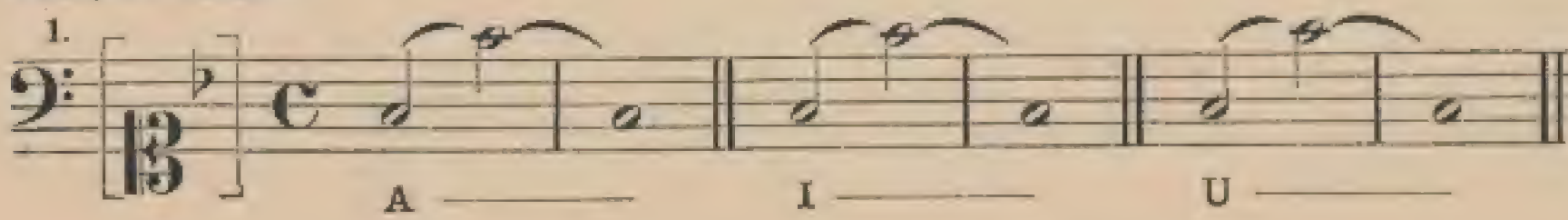


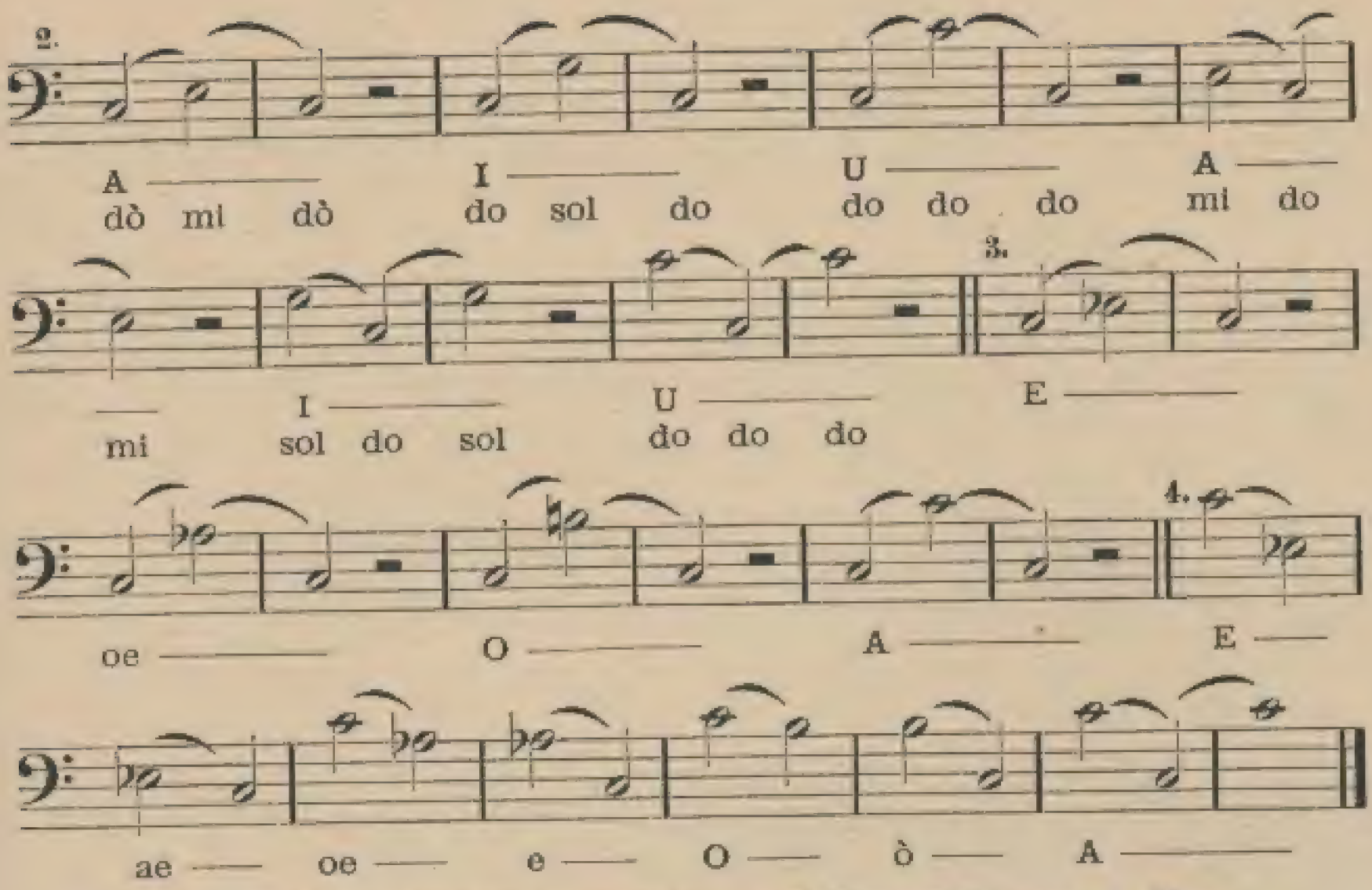
Ich erinnere noch an die berühmte Stelle für Bass in Haydn's „Schöpfung“:



Diese Stellen können alle nur durch das Tragen des Tones zur Geltung kommen. Wie man dies macht, kann der Lehrer zeigen, auch wie man es schön ausführt, kann er vormachen; wer aber die Empfindung, „das Herz“ für solche Stellen nicht mitbringt, wird es nur mechanisch, d. h. ohne Ausdruck nachmachen.

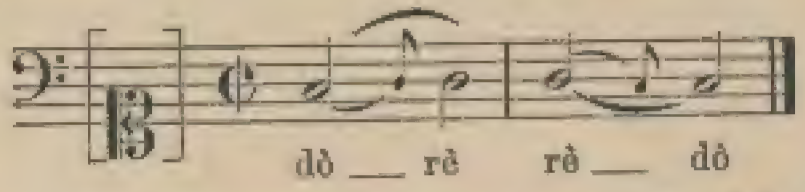
Eine Hauptregel ist, dass der Vocal während der Dauer des Portamento derselbe bleibe.





Später auch in Decimen, Duodecimen und Doppel-Octaven zu üben.

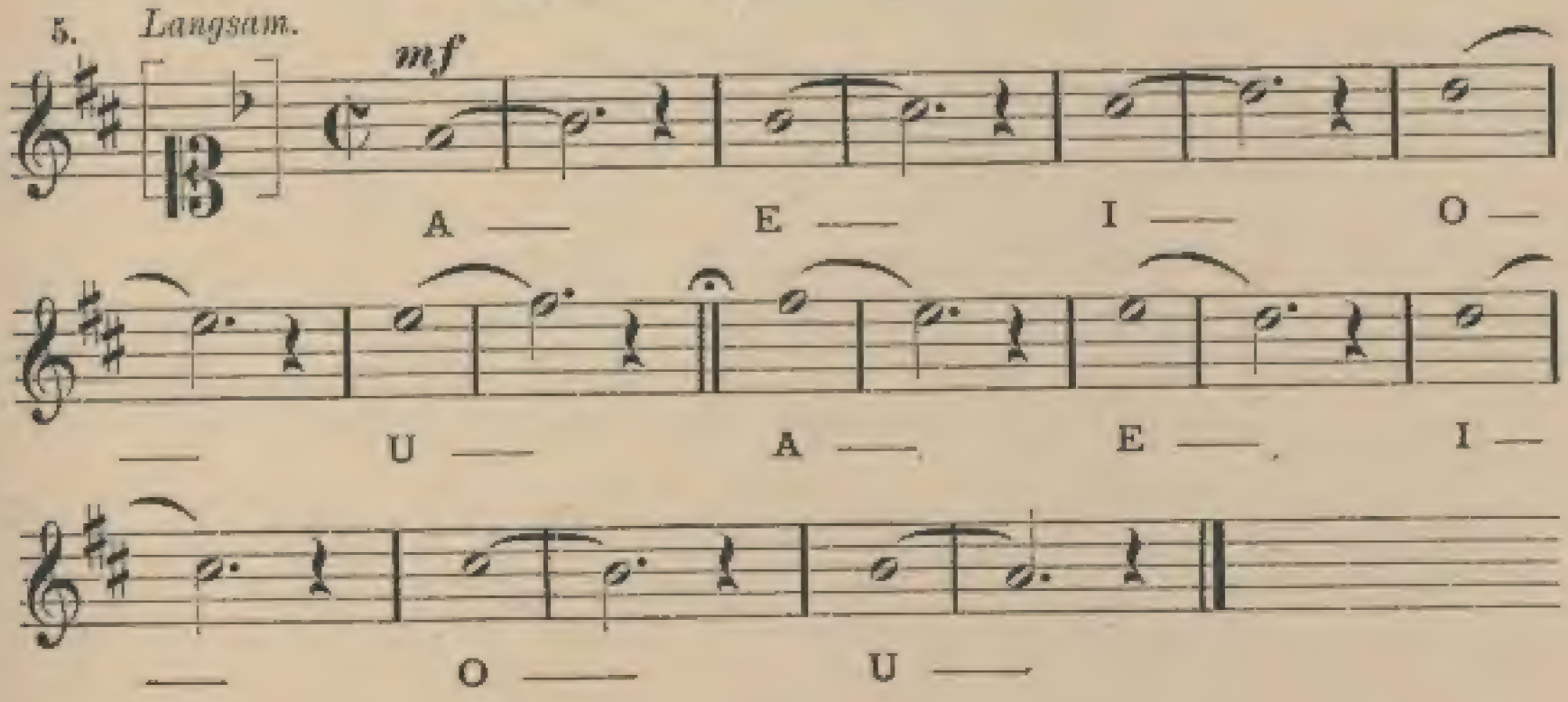
Eine andere Hauptregel ist, dass das Portamento nicht in eine Vorausnahme *(„Anticipatio“)* ausarte; z. B.



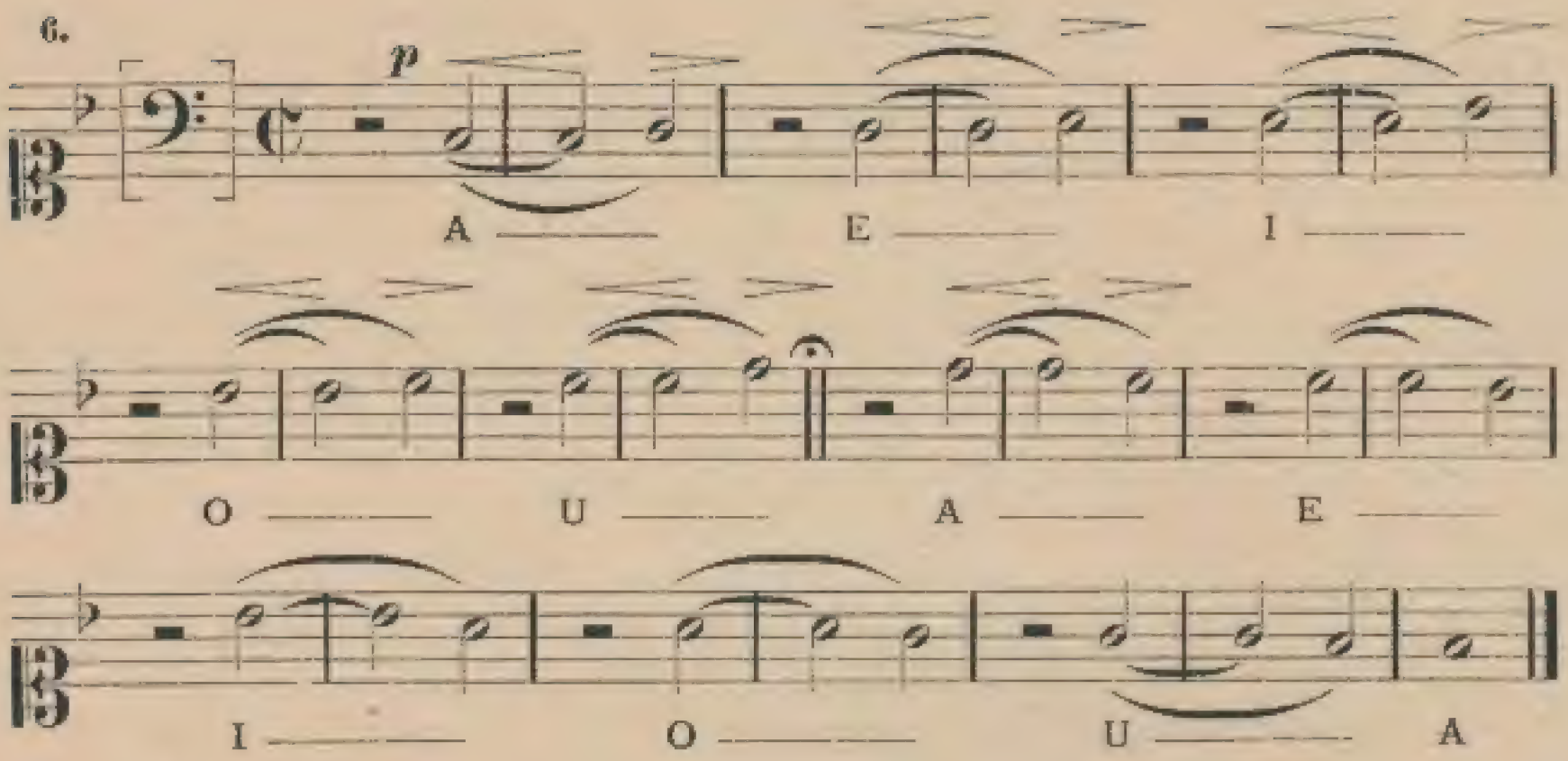
Die Verengungen und Erweiterungen müssen allmähliche und langsame sein. Die Tonhöhe der zweiten Note darf erst mit Anfang des dritten Viertels gehört werden. Zuerst übe man ohne *crescendo* oder *decrescendo*, immer aber mit gestelltem Kehlkopf.

Portamenti im Umfang des Hexachordes.

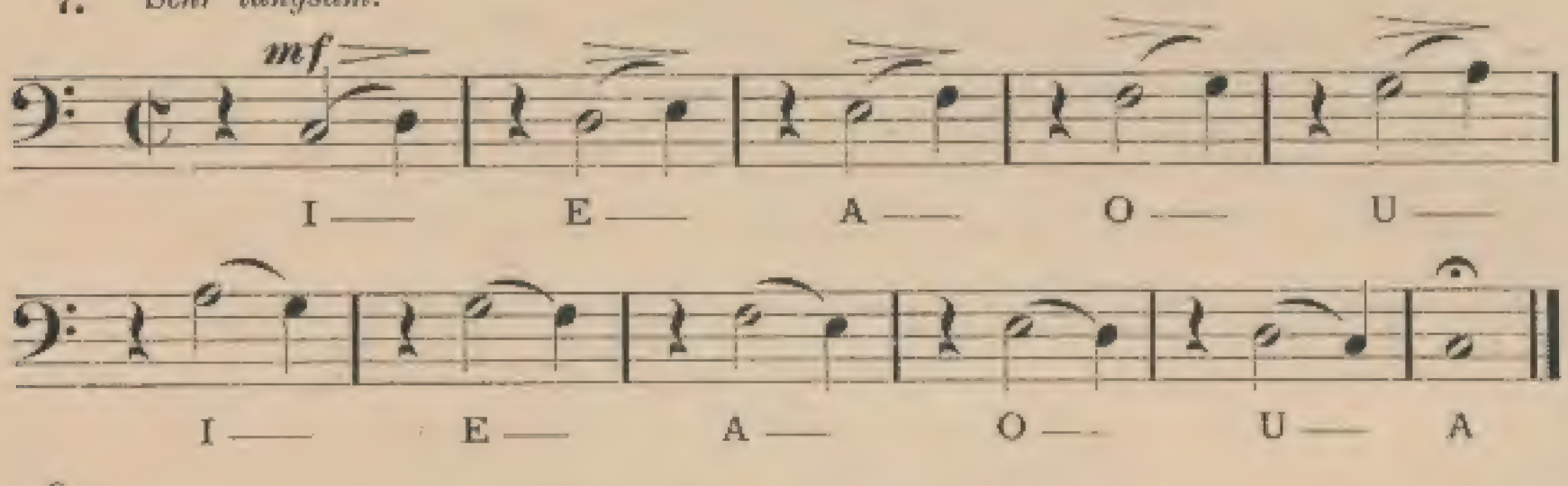
Bestimmte, feste Einsätze.



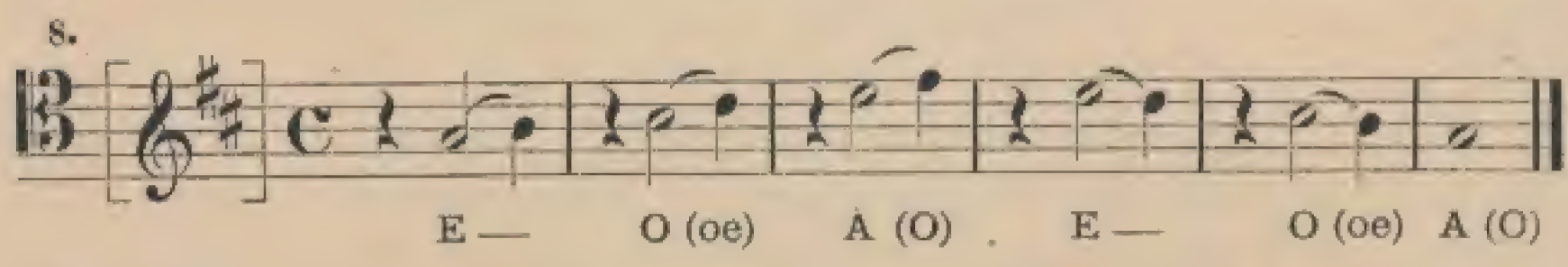
6.



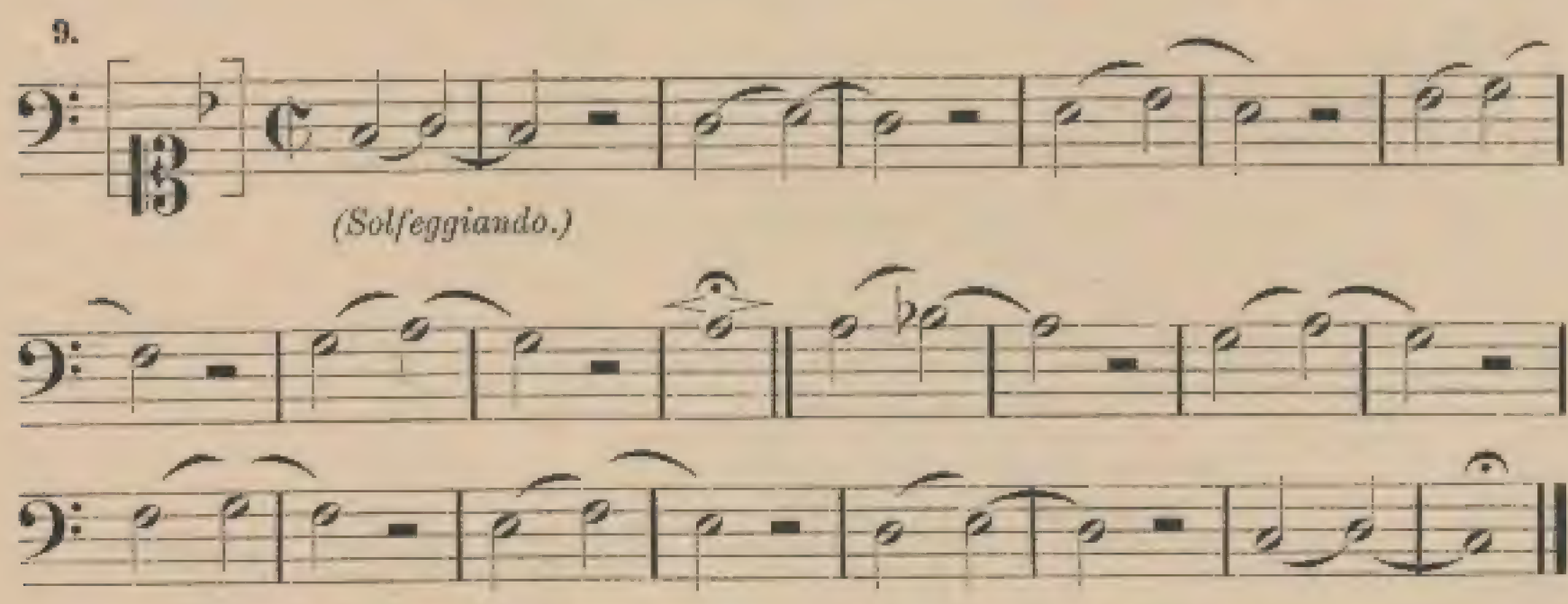
7. *Sehr langsam.*



8.

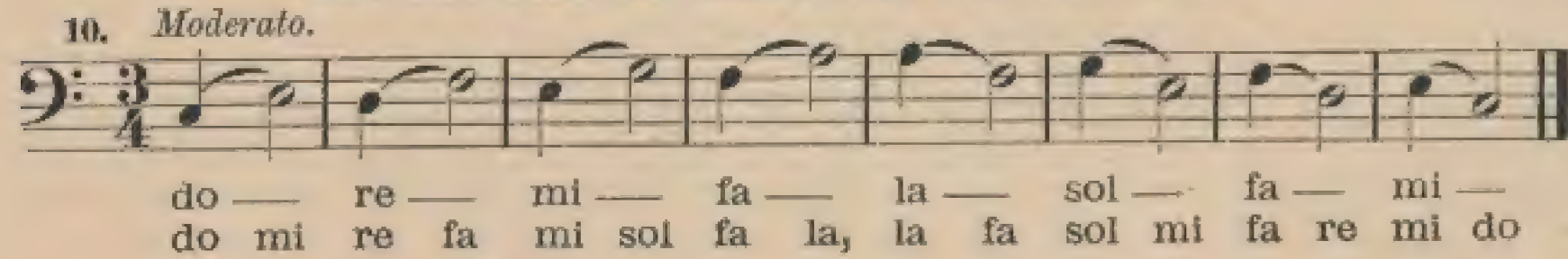


9.

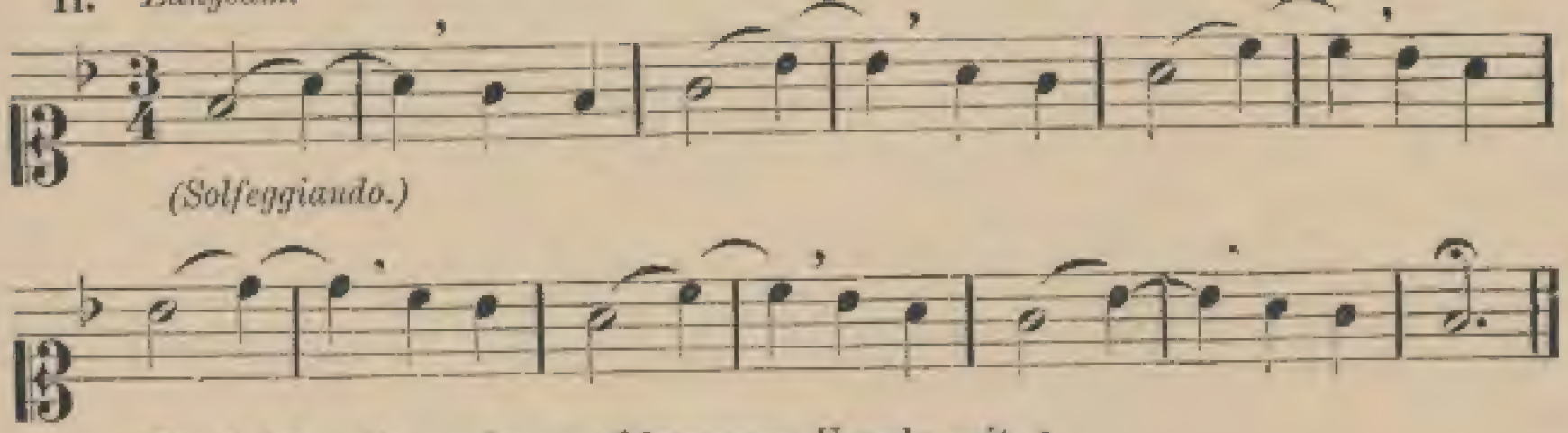


Man übe bald auf einer, bald auf zwei Silben.

10. *Moderato.*



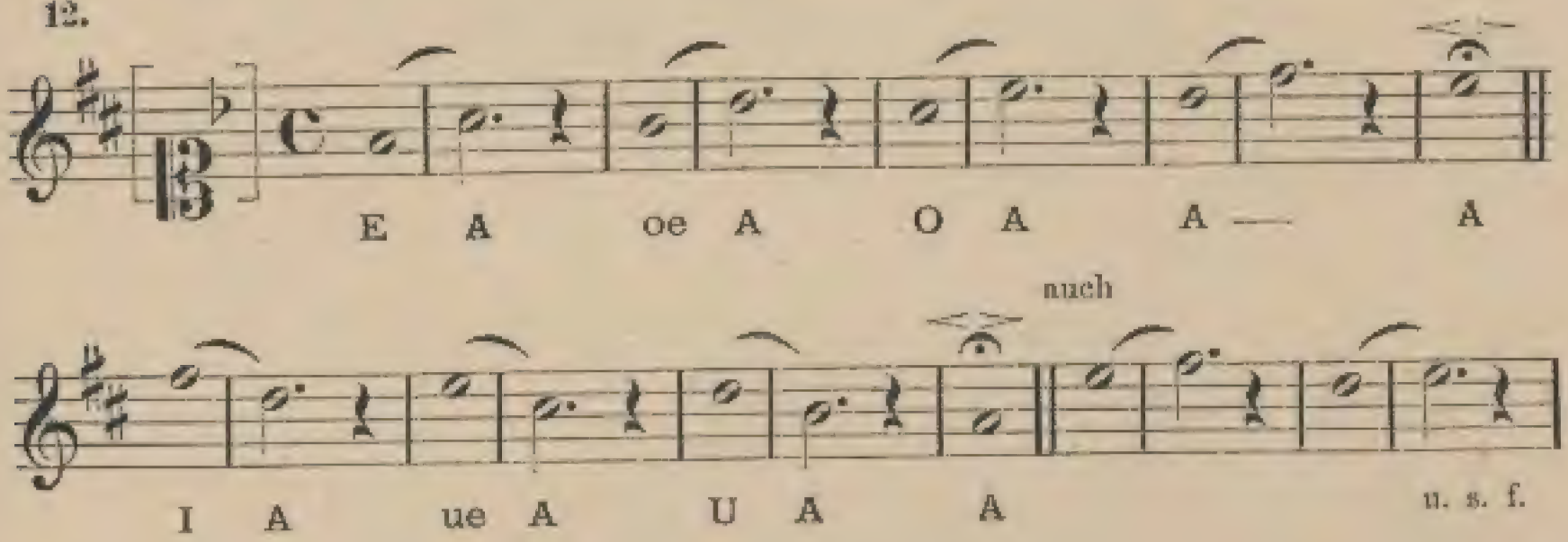
11. *Langsam.*



(Solfeggiando.)

Vergleiche die sechs geschlossenen Vocale mit A.

12.

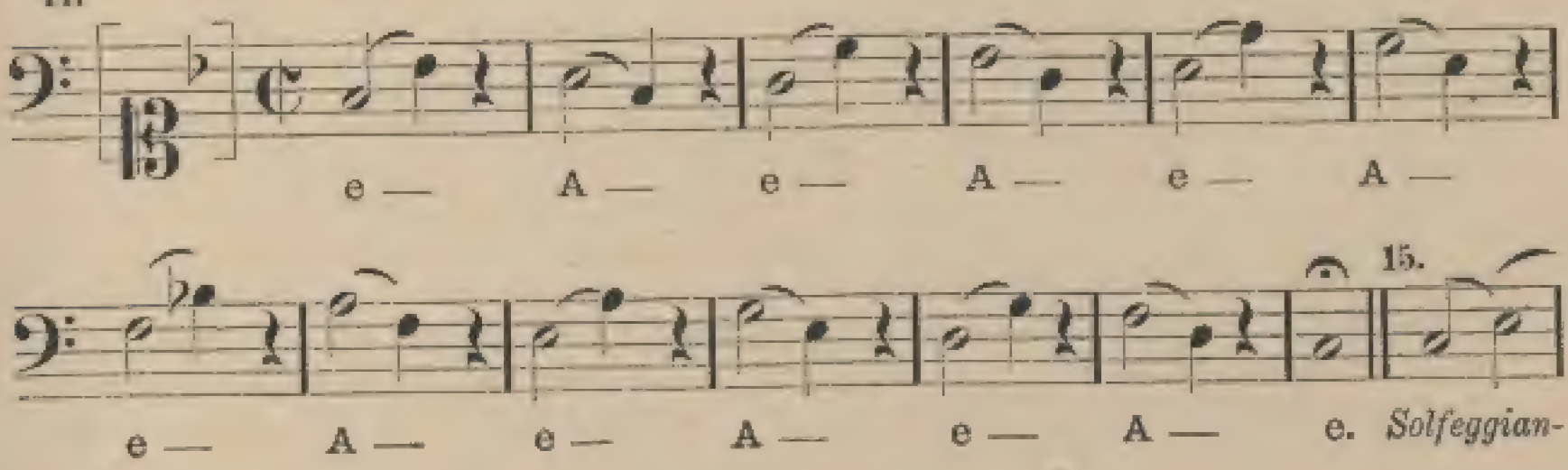


13. *Langsam.*

(Solfeggiando.)

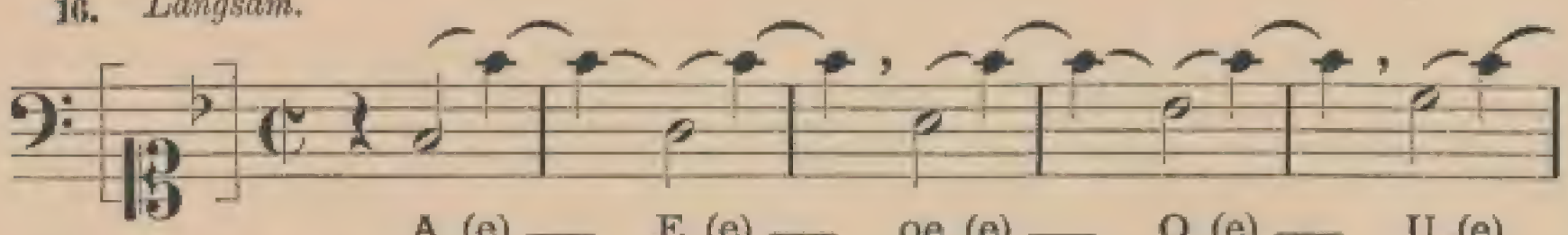
Das Studium des stummen Naturlautes, des Schlusslautes *e*, muss frühzeitig gepflegt werden. Die meisten Anfänger bilden diesen Vocal falsch. Die einen singen „Rosèn“, die anderen „Rosön“, auch „Rosòn“ oder gar „Rosan“, und betonen die leichte Schlussilbe in empfindlicher Weise. Selten vermögen sie das farblose Schluss-*e* in seiner eigentlichen Gestalt zu Gehör zu bringen. E. Sievers nennt, in seiner Phonetik, die Lage der Zunge bei der Bildung des mittleren *A*: Indifferenzlage. Der Ausdruck ist passender noch für den Naturlaut *e*. Gelingt es dem Sänger dieser Indifferenzlage Herr zu werden, so vermeidet er den Druck der Zungenwurzel auf den Kehldeckel, der bekanntlich den leidigen Gaumenton, namentlich bei *A*, erzeugt; ich kenne solche, deren Stimme nur auf *A*, dem sogenannten Mustervocal, hässlich klingt. Das Gegengift ist: viel auf den Urvocalen *I* und *U*, sowie auch auf dem stummen *e* zu üben.

14.



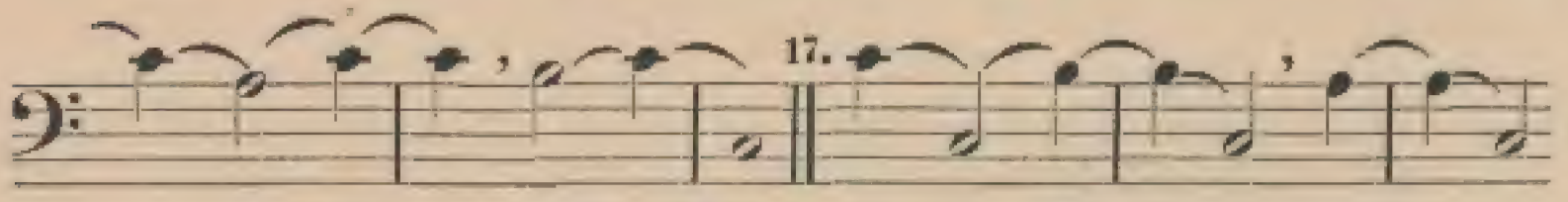
do, auch vocalisirend auf e.

16. *Langsam.*



A (e) — E (e) — oe (e) — O (e) — U (e)

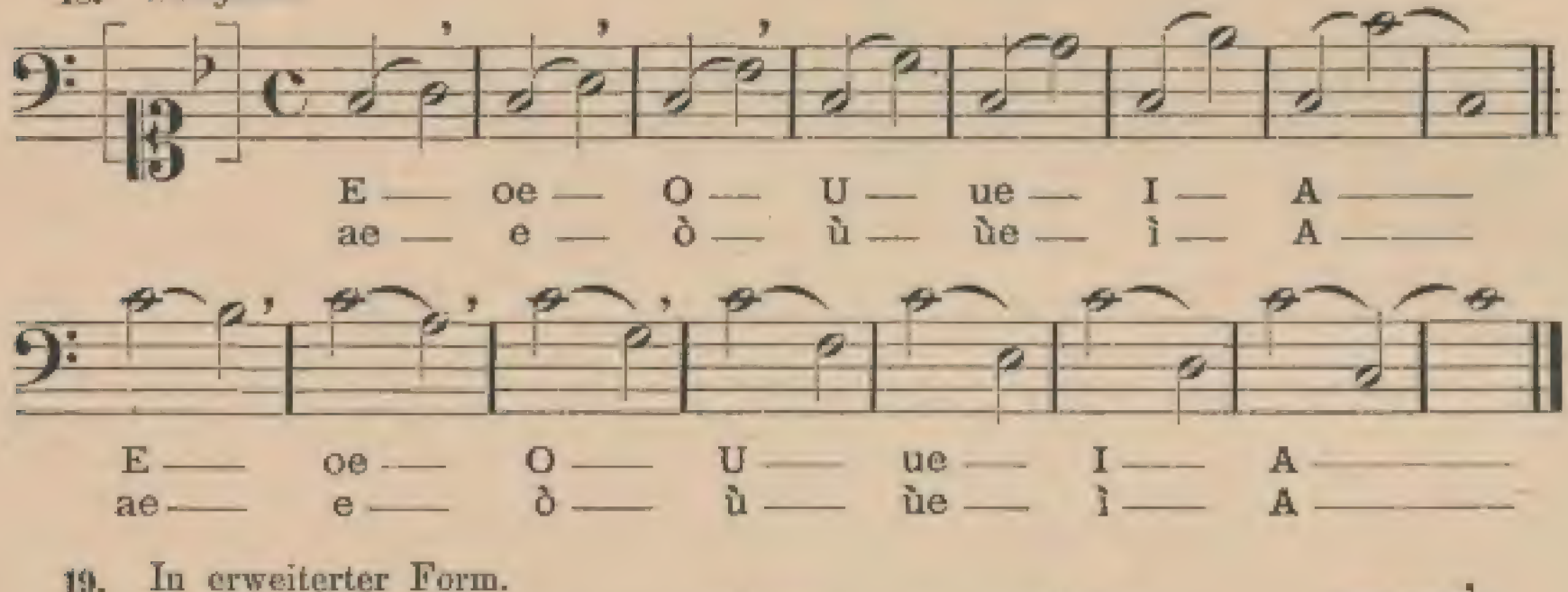
17.



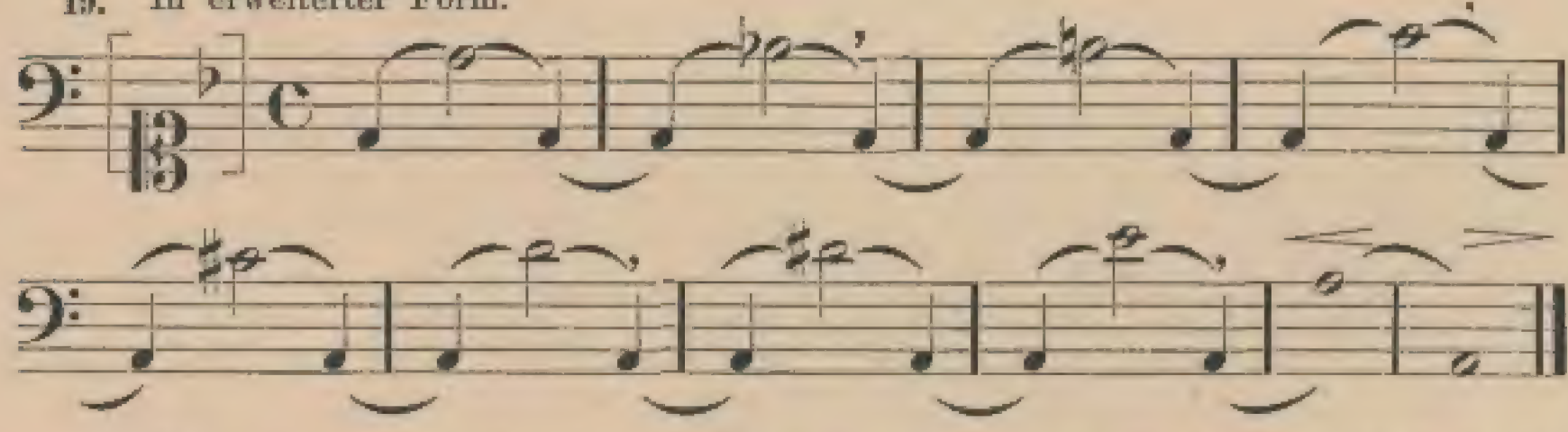
u. s. w

— uė (e) — I (e) A (e) A — E — oe —

18. *Langsam.*

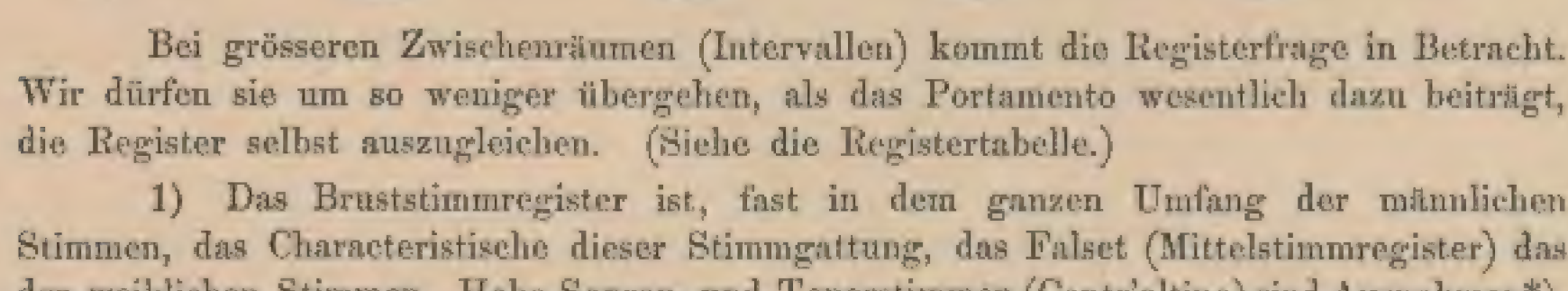


E — oe — O — U — ue — I — A —
ae — e — ò — ù — ùe — ì — A —



E — oe — O — U — ue — I — A —
ae — e — ò — ù — ùe — ì — A —

19. In erweiterter Form.



Bei grösseren Zwischenräumen (Intervallen) kommt die Registerfrage in Betracht. Wir dürfen sie um so weniger übergehen, als das Portamento wesentlich dazu beiträgt, die Register selbst auszugleichen. (Siehe die Registertabelle.)

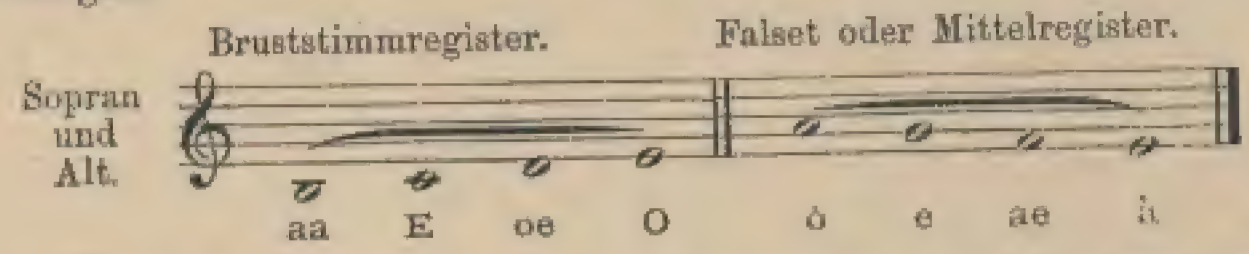
1) Das Bruststimmregister ist, fast in dem ganzen Umfang der männlichen Stimmen, das Characteristische dieser Stimmgattung, das Falset (Mittelstimmregister) das der weiblichen Stimmen. Hohe Sopran- und Tenorstimmen (Contr'altino) sind Ausnahmen*).

---

*) Diese Regel ist auch für unsere deutschen Altstimmen zutreffend. Unsere Chorregenten wissen recht wohl, welche Mühe es kostet, im Norden namentlich, die Töne *d*¹ *dis*¹ *e*¹ *f*¹ *fis*¹ *g*¹ mit vollem Brustregister den Chor-Altstimmen zu entlocken. Zwischen *c*¹ und *d*¹ schon entsteht meistens der Registerwechsel. Oft ersetzt im Naturzustande das weiche Falsetregister auf genannten Tönen die Bruststimme ganz und gar. Es ist darum gefährlich, die Mittelstimme (Falset) bei Sopran- und Altstimmen zu übergehen und für sie die Zwei-Register-Theorie in Brust- und

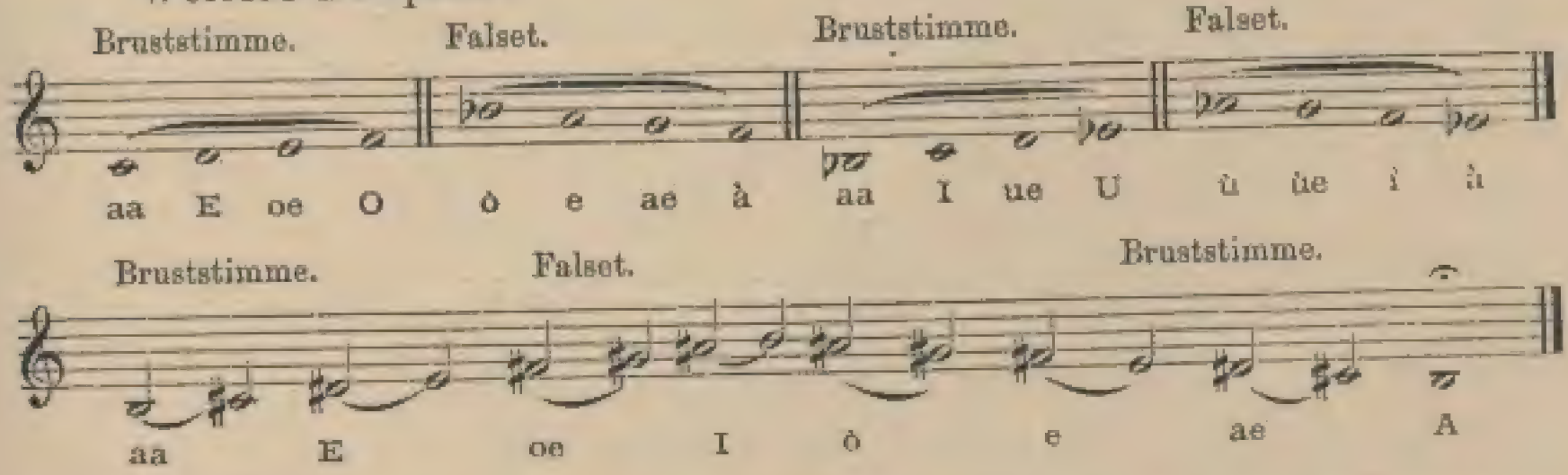
2) In allen Stimmgattungen sind von drei Registern stets zwei leicht auszugleichen: Bruststimme und Falset (Mittelstimme) bei männlichen, Falset- und Kopfstimmregister bei weiblichen Stimmen, und zwar deshalb, weil dieselben viele gemeinsame Töne haben. Dieser Erfahrungssatz ist nicht nur wichtig für die Ausgleichung der Register auf einem und demselben Ton, sondern auch für die Anwendung der Register in diatonischen und chromatischen Tonleitern. Aber die verschiedenen Stimmgattungen haben auch Töne, die allen Stimmen, in zwei Registern gemeinsam sind; z. B. die Noten *h* c^1 *cis*^{1} d^1 *dis*^{1} e^1. Bass-, Tenor-, Alt- und Sopranstimmen kreuzen sich auf diesen Tönen. Sie sind den Bass- und Sopranstimmen im Brust- wie im Falsetregister, beim Piano wie beim Forte, zugänglich, obwohl sie das äusserste Ende des Sopranes nach der Tiefe, die des Basses nach der Höhe zu bilden. Bei den Alt- und Tenorstimmen liegen sie in der Mittellage selbst und sind daher fast gleich in der Klangfarbe. Es ist bekannt, dass hohe Tenorstimmen (Contr'altino) wie tiefe Altstimmen, und umgekehrt, klingen. Unsere Meister verstärken darum oft, in ihren Chorwerken, den Alt durch den Tenor, den Tenor durch den Alt. Man ersieht aus der Registertabelle, dass die Natur den einzelnen Stimmen noch weit mehr gemeinsame Töne verliehen hat, als die oben erwähnten fünf chromatischen Halbtöne. Wie sollten nun die Register nicht leicht auszugleichen sein, da in der That z. B. Sopran- und Tenorstimmen mindestens zwölf halbe gemeinsame Töne aufzuweisen haben? Wir lehren daher: Die Register kreuzen sich in einer Stimme in viel reicherem Maasse noch, als die Stimmgattungen unter einander; sie bilden aber erst bei ruhiger Kehlkopfstellung und bei richtiger Anwendung der Hauptklanggepräge ein schönes, wohlgegliedertes Ganze.

3) Das Ausgleichen zweier Register geschieht durch die zwei Hauptklanggepräge: aufwärts durch die allmähliche Senkung, abwärts durch das Heben des Kehldeckels. Das einfachste Mittel zur Ausgleichung der Register ist daher, die entsprechenden Vocalfarben anzuwenden: geschlossene aufwärts im Brustregister, offene abwärts im Falset, bis die Organe, durch das Gehör geleitet, auch den offenen Vocalen die nöthige Deckung zu geben vermögen.



Die Aufgabe besteht hier darin, die Noten d^1 e^1 und f^1 durch Uebung, vor Allem durch eine ruhige Stellung des Kehlkopfes ebenso weich zu Gehör zu bringen, als die Folgenden im Falset oder Mittelstimmregister.

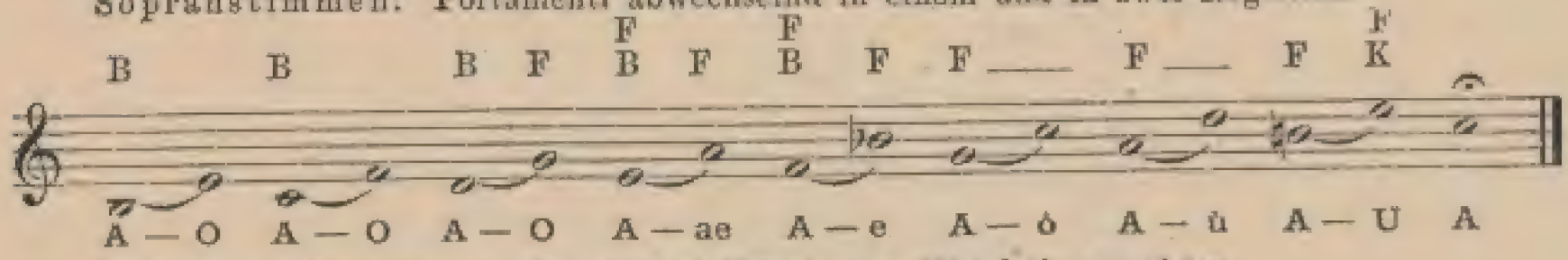
Weitere Beispiele.



Kopfstimme als die richtige aufzustellen. Ebenso ist es unverständig, wenn in der zweigestrichenen Octave den Frauenstimmen die Bruststimme, statt der Falset- oder Mittelstimme, vorgeschrieben wird. Denn der ausschliessliche Gebrauch der Brust- und Kopfstimme, ohne die Vermittelung des Hauptregisters, ist allen jungen weiblichen Stimmen verderblich.

Versuche auch auf *A ae e ȯ* den gedeckten Ton aufwärts anzubringen. Das Ausgleichen der Register hängt vom Gehör und von der Gewandtheit des Kehldeckels ab.

Sopranstimmen: Portamenti abwechselnd in einem und in zwei Registern.



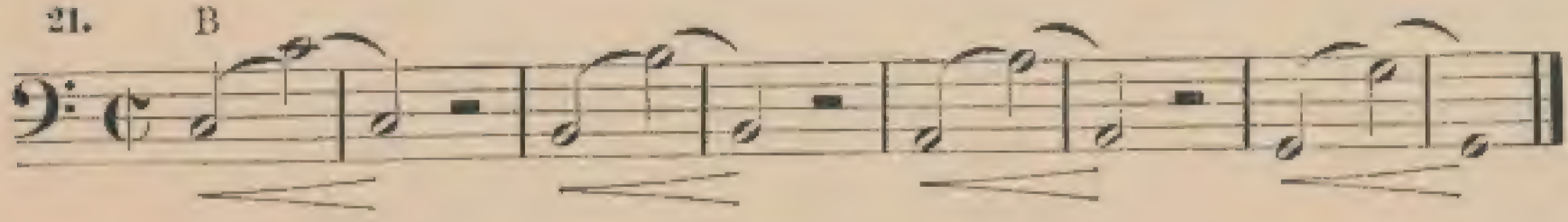
B bedeutet Brustregister, F bedeutet Falset oder Mittelstimmregister.

Die Hauptregel, dass man im Portamento niemals auf den zwischen zwei Noten befindlichen Zwischenstufen verweile, erleichtert namentlich in grossen Intervallen das Verbinden der Register sehr. Die Schülerin darf daher, vorübergehend, auch höhere Stufen im Brustregister, tiefere im Falset berühren. Das gefährliche Steigen des Kehlkopfes bis zur Höhe des sprachlichen Niveau muss natürlich vermieden werden.

Portamento in zwei Registern.

20.

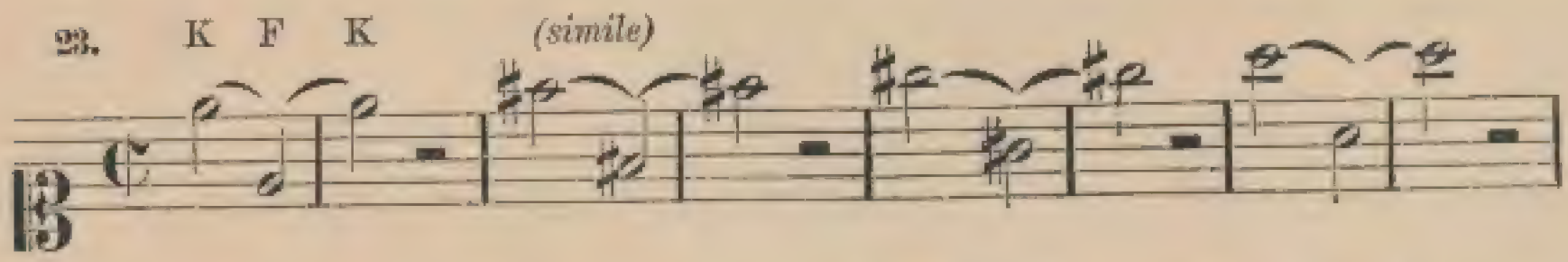
21. B



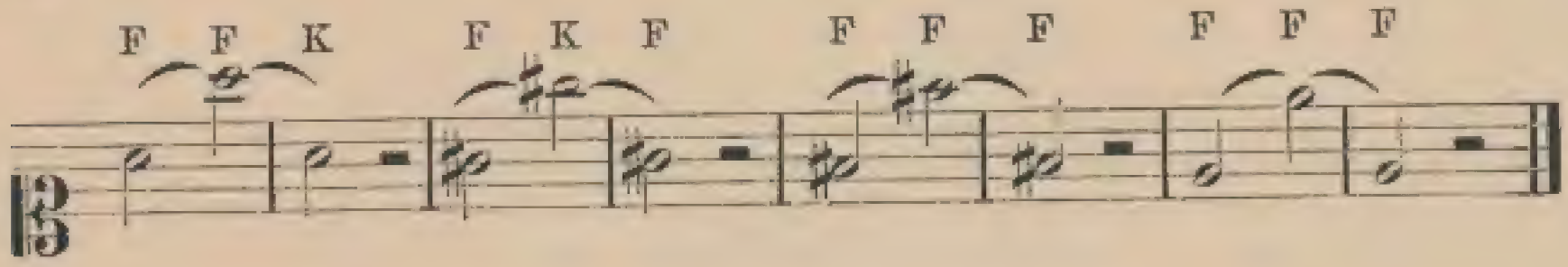
22. B B F *(simile)*

B F B

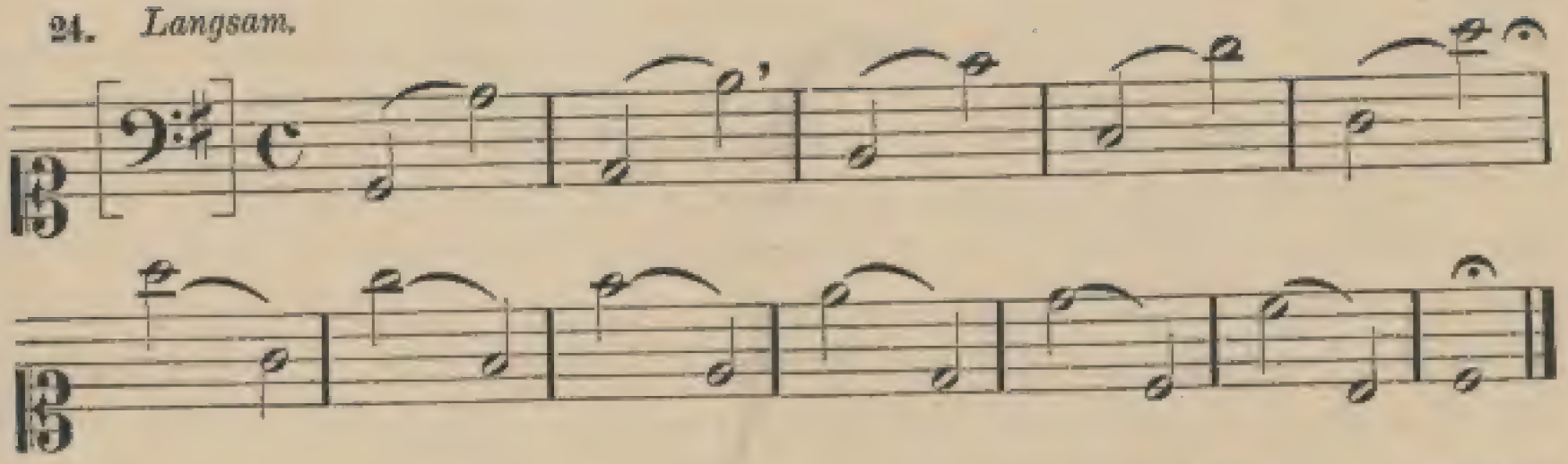
23. K F K *(simile)*



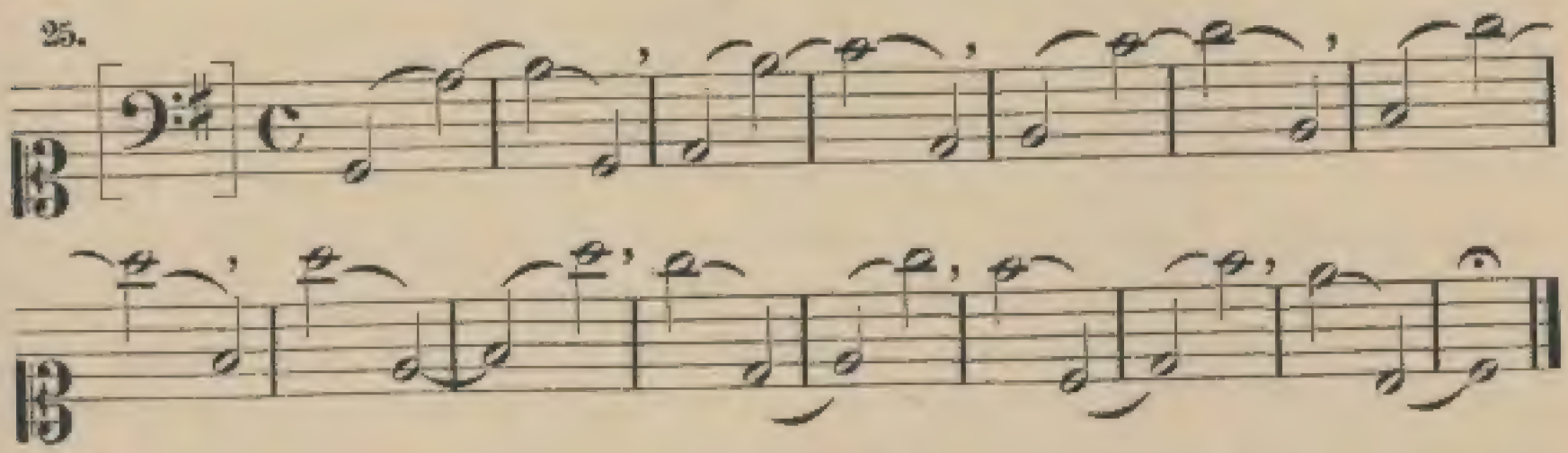
F F K F K F F F F F F F



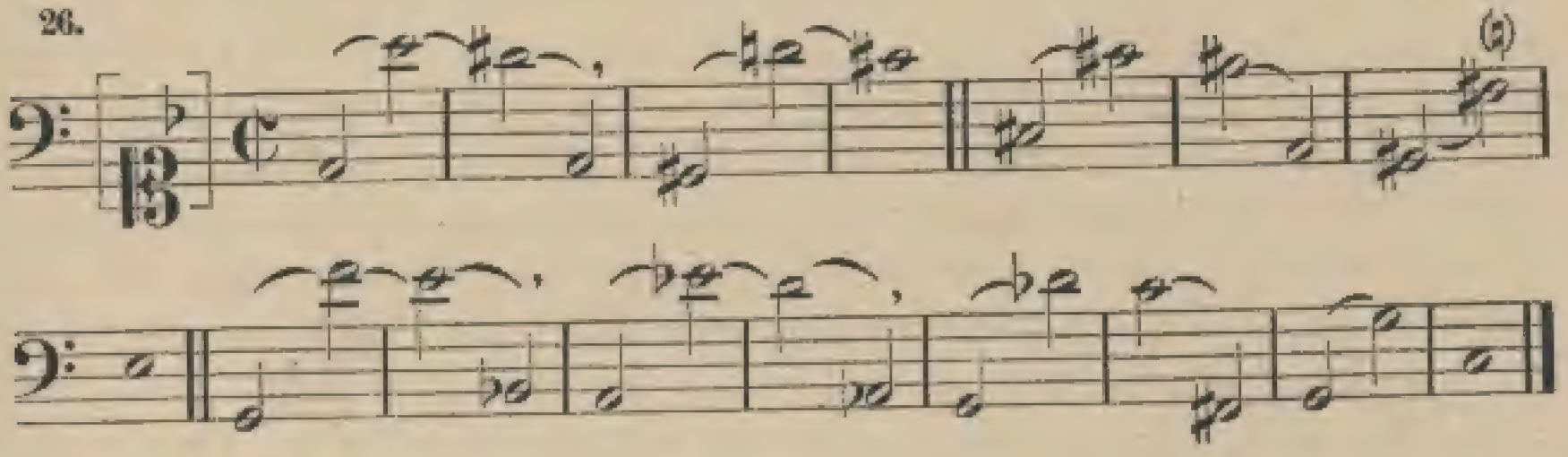
24. *Langsam.*



25.



26.



Capitel III.

Der gebundene Gesang *(Legato)* und die angehauchte Vocalisation *(Vocalisazione aspirata* oder *Note raddoppiate)*. Die Verzierungen.

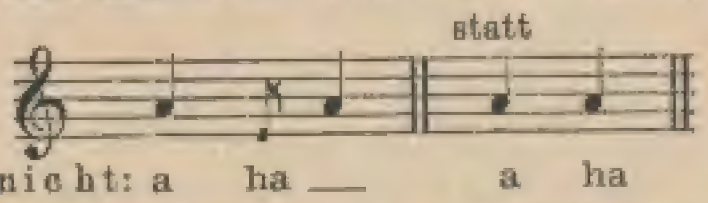
Der gebundene Vortrag ist die wichtigste und schönste Art der Vocalisation; er ist die Grundlage der Gesangstechnik und umfasst alle diatonischen, chromatischen und gebrochenen Läufe, Arpeggien und Verzierungen; er muss sowohl mit als ohne Textunterlage studirt werden.

Quattrinen und Triolen, Läufe überhaupt, sind, wenn sie durch Silben unterbrochen werden, weit schwerer abgerundet und gleichmässig zu singen, als auf einem Vocal allein. Siehe z. B. die Quattrinen in dem Duett zwischen Rosine und Figaro in Rossini's Duett aus dem „Barbier" (Edition Peters Nr. 77 Pag. 62). Sie erfordern

ein specielles Studium und eine ganz besondere Fertigkeit der Muskeln des Ansatzrohres. In Worten wie *„volpe sopra fina"* kann man den auf den schlechten Takttheilen stehenden harten Consonanten *p* nicht rasch genug gestalten. Er zerstört meistens die Deutlichkeit der vier zusammenhängenden Noten.

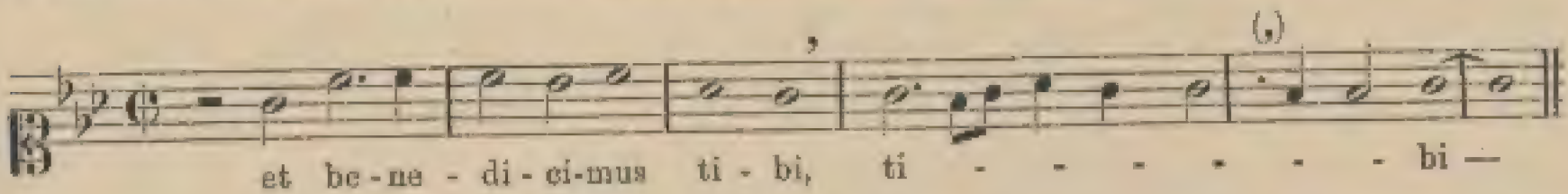
Es handelt sich bei dieser Gattung der Vocalisation hauptsächlich darum, die plötzlichen Verengungen und Erweiterungen der Stimmritze von Ton zu Ton, bald in steigender, bald in fallender Tonfolge, bald in wachsender, bald in abnehmender Tonstärke, bald frei, bald streng im Takt, stets aber sicher und deutlich auf einem Vocal auszuführen. Um dies zu erreichen, muss der Schüler vor Allem seinen Athem beherrschen, besonders ihn zurückhalten lernen, damit die Thätigkeit des Spann- und Grundknorpelmuskels (musculus crico-thyreoïdeus), auf den es hier ankommt, nicht durch eine übermässige Luftströmung erschwert werde. Die Lunge muss ohne Stösse, also ohne Nachhilfe des Zwerchfells operiren und vorerst nur einen kleinen Theil der eingeathmeten Luft hergeben. Die Hauptthätigkeit geht daher vom Kehlkopf aus. Es ist rathsam, von Anfang an, namentlich Scala aufwärts, ein Abnehmen der Kraft, ein Decrescendo öfters obwalten zu lassen. Der Lernende wird durch diese Uebung die in dem Paragraphen IX erklärte Synergie, d. i. die Zusammenwirkung der verschiedenen Muskelgruppen des Kehlkopfes, welche sowohl der Stimme, als der Schönheit des Vortrags gefährlich werden kann, erfolgreich bekämpfen. Schliesslich sei noch bemerkt, dass der Vocal, so lange eine Figur dauert, seine Farbe behalten muss. Das Legato erfordert daher, in Läufen, eine ruhige Thätigkeit der Lunge, eine grosse Rührigkeit der Stimmbandmuskeln und eine einheitliche Stellung des Ansatzrohres, so lange nur ein Vocal zu Gehör gebracht werden soll. Will man ein getragenes Stück mit Text singen, so bleibt die Hauptbedingung die, dass man jeder Note und jeder Silbe ihren vollen Werth gebe. Das Abbrechen der Note, das zu lange Verweilen auf einem Consonanten, die Verdoppelung desselben, wo er einfach angesetzt werden sollte, zerstört die Wirkung des gebundenen Vortrags ganz und gar. Betreffs der Tonhöhe sind die Vorgänge im Kehlkopfe dieselben wie bei der Vocalisation und beim Solfeggio.

Man weiss aber, dass die Ansprache des Tones durch das Hinzufügen des *spiritus asper* (*h*) für Anfänger eine leichtere wird, als ohne denselben. Diese Thatsache hat manchen Lehrer verleitet, für jede vocalisirte Figur im Legato den tonlosen Athem, den *spiritus asper*, vorzuschreiben, d. h. zwischen den Noten Luftbläschen ausstossen zu lassen, also ein solfeggioartiges Vocalisiren zu lehren. Der Lehrer lässt dann statt auf einem Vocal, auf *ha ha ha*, *hé hé hé*, *hi hi hi* üben und auch vortragen. Diese Art der Vocalisation ist aber eine fehlerhafte, ja unschöne: sie vernichtet jedes Legato. Ein Anderes ist es, den *spiritus asper* für die angehauchte Vocalisation vorzuschreiben. Hier gilt es, zwei Noten von gleicher Tonhöhe deutlich zu wiederholen, und das kann nur durch das gleichsam unmerkbare *h* geschehen. Die Reinheit des Tones darf durch das Einschieben des *spiritus asper* bei der Wiederholung natürlich nicht gefährdet werden; Viele lassen den Ton zu sehr fallen, z. B.

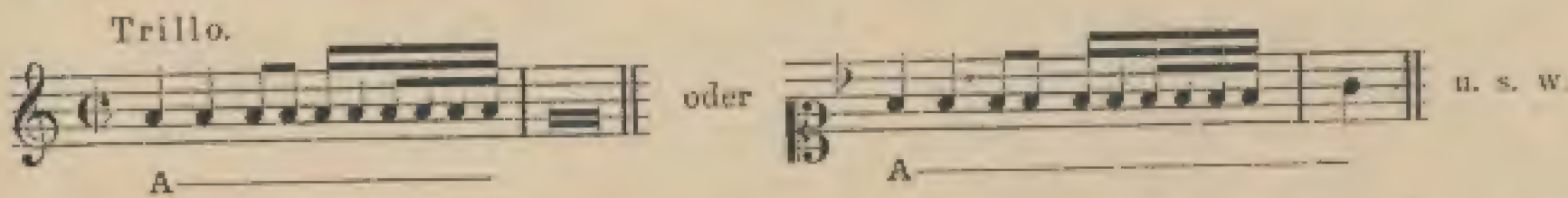


Den meisten unserer Sänger ist diese Art der Vocalisation fremd. Sie helfen sich gewöhnlich durch eine Syncope, auch durch ein Markiren, eine Betonung der zweiten

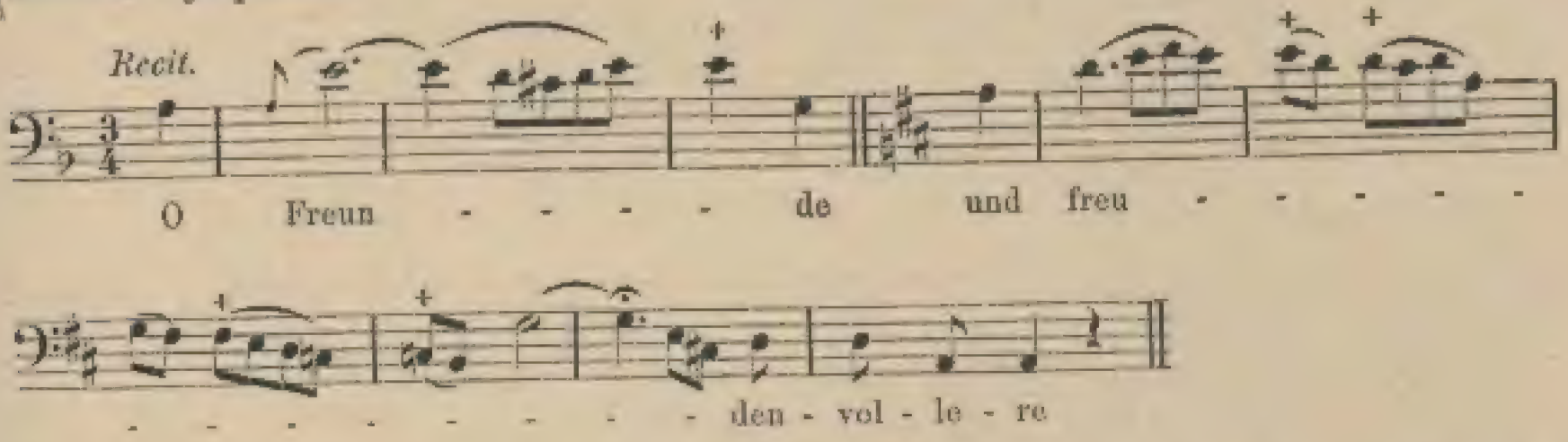
Note aus der Verlegenheit. Auch unseren Musikern scheint sie unverständlich, wie ich aus neuen Ausgaben alter Musik durch Athmungszeichen zwischen angehauchten Noten entnehmen muss. Wenn Palestrina z. B. in einem *Adoramus* bei der Wiederholung des Wortes *tibi* zweimal g^1, zweimal f^1 auf einer Silbe singen lässt, so darf diese ausdrucksvolle Art der Vocalisation nicht durch einen Athemzug unterbrochen werden.



Wenn den Sängern die Luft ausgeht, müssen sie vor dem ersten *f* athmen. Wir finden bei den Gesangsmeistern des 17. Jahrhunderts die mehrfache Wiederholung dieser Figur als Trillo vorgeschrieben. G. Caccini und A. Herbst schreiben:



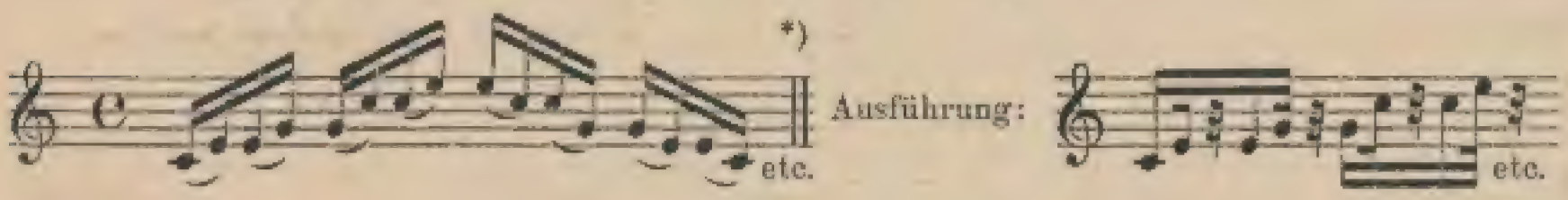
Diese Gattung der Vocalisation bildet, als technisches Studium betrachtet, den Uebergang vom Solfeggio zur Vocalisation, zu einem instrumentalartigen Gesang, wenn ich so sagen darf. Von dieser angehauchten Vocalisation aus ist in der That eine grosse Kehlfertigkeit, eine deutliche Gesangstechnik am sichersten und am raschesten zu erreichen. Ich behandle darum diese Art mit dem Legato gemeinsam und empfehle sie ganz besonders Lehrern für schwerfällige Bassstimmen, oder für solche, deren technische Studien unvollendet geblieben sind. Dass die *Note raddoppiate* auch in unserer modernen Musik ihren Platz behaupten, zeigt folgendes Recitativ aus Beethoven's Neunter Symphonie.



Die mit Kreuzchen bezeichneten Noten werden angehaucht und sind nur so in der Wiederholung deutlich vernehmbar und ausdrucksvoll zu gestalten. Wenn der Sänger hier syncopirte Noten statt der angehauchten hören lässt, kommt statt eines freudig erregten Vortrags eine mühsame, schwerfällige Figur zu Gehör.

In unseren Gesangsmethoden heisst diese Gattung bald „gehauchte Vocalisation", *vocalisazione aspirata*, bald bezeichnet man sie mit dem Ausdruck „wiederholte Töne", *note raddoppiate*. So nennt sie Th. Hauptner (Die Ausbildung der Stimme, Seite 75). Er fügt zwischen Klammern hinzu *„martellato"*. Das ist nicht correct. Das Martellato entsteht durch eine für jeden Ton erneute Beweglichkeit des Zwerchfellmuskels und ohne Unterbrechung der Töne; die angehauchte Vocalisation aber durch das Ausstossen eines ganz geringen Lufttheilchens, durch eine momentane, aber minimale Erweiterung der Stimmritze, die der tonlosen Luft den Durchbruch gestattet, mit einem Worte: durch ein kurzes *h*, den bekannten *spiritus asper*, welcher für die Wiederholung eines Tones den erwünschten neuen Ansatz bildet und eine kurze Unterbrechung nothwendig

macht. Th. Hauptner erklärt die Ausführung dieser Gattung durch den treffenden Ausdruck „unhörbarer Anhauch“, schreibt aber den *spiritus lenis*, folglich einen kurzen Glottisschlag vor und giebt folgendes Beispiel:

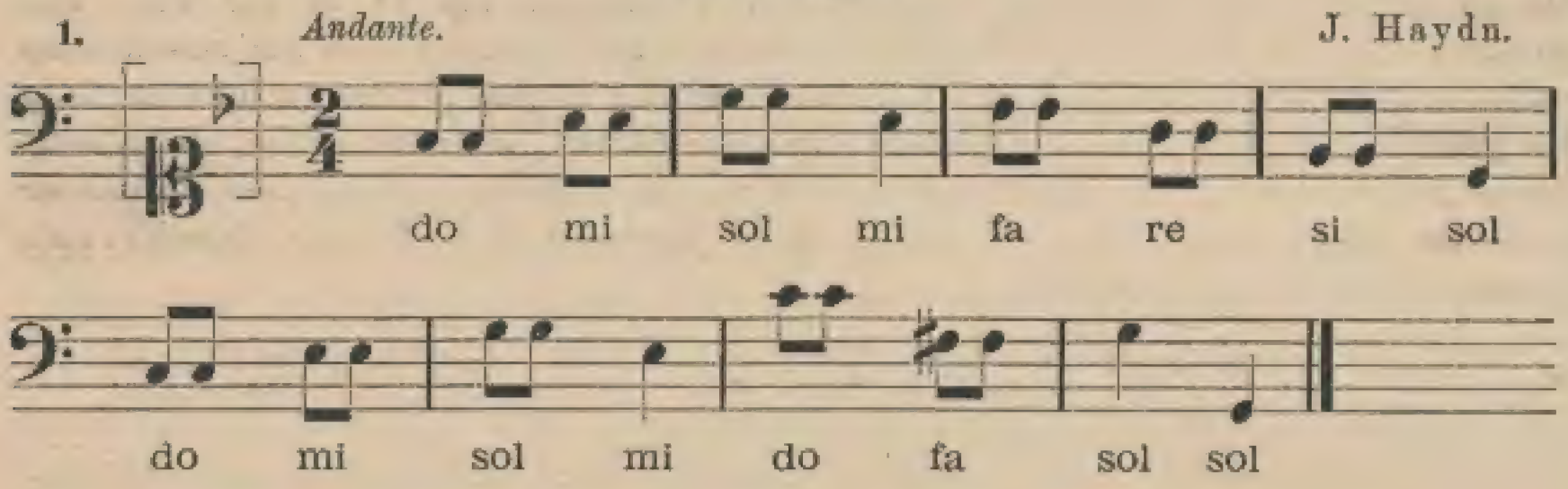


Der „unhörbare Anhauch“, *spiritus asper*, genügt indess, um Hauptner's Uebung correct auszuführen, ohne das durch die Pausen angedeutete Absetzen zu Gehör zu bringen. Ohne den *spiritus lenis* aber, ohne den Glottisschlag, ist die „Ausführung“ des obigen Beispiels nicht denkbar. Sie ist daher nach Hauptner's Vorschrift als fehlerhaft zu bezeichnen. Auf das Martellato werden wir an geeigneter Stelle zurückkommen (Capitel VI). Dasselbe ist von obiger Form grundverschieden.

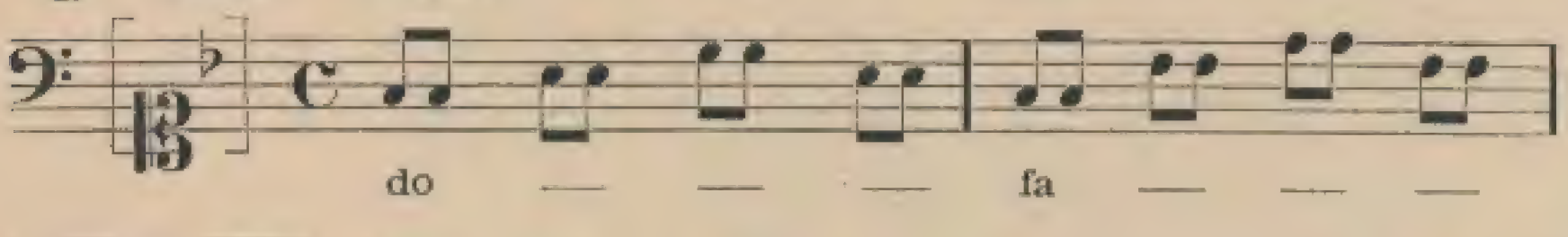
Die Ausführung der angehauchten Noten gleicht einer mit mehreren Fingern wiederholten Note auf dem Clavier, oder mehreren Noten von gleicher Höhe, die ein Violinspieler in einem Bogenstrich zu Gehör bringt. Man nennt es im Französischen *Ondulation de l'archet*.

Uebungen.

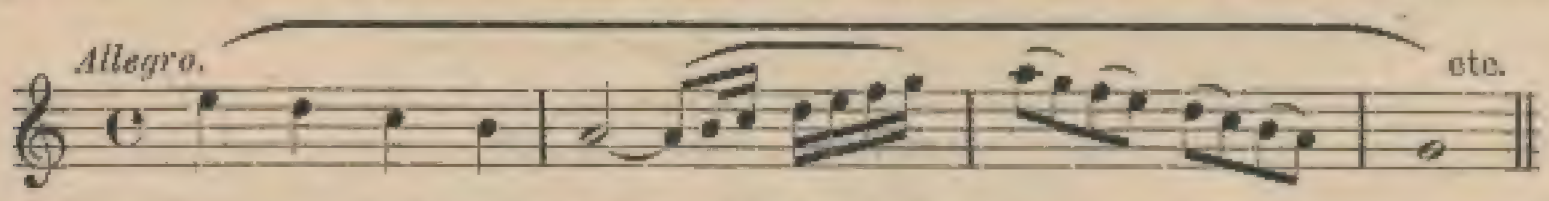
1. *Andante.* J. Haydn.



2. *Cadenz.* I. Stufe. IV.

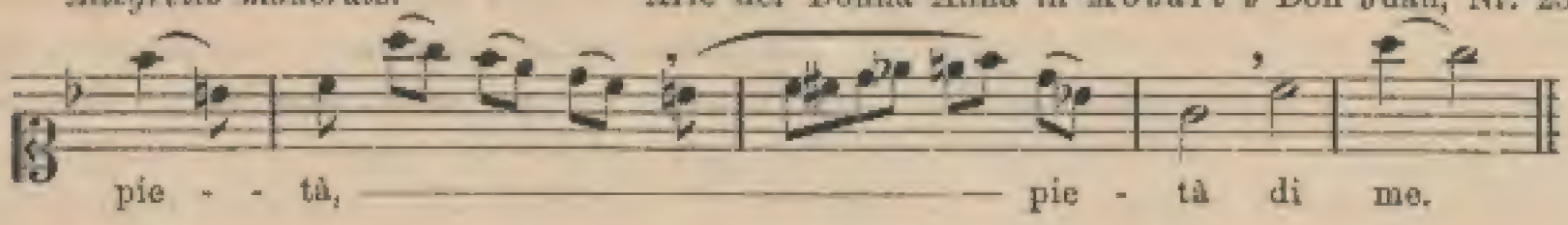


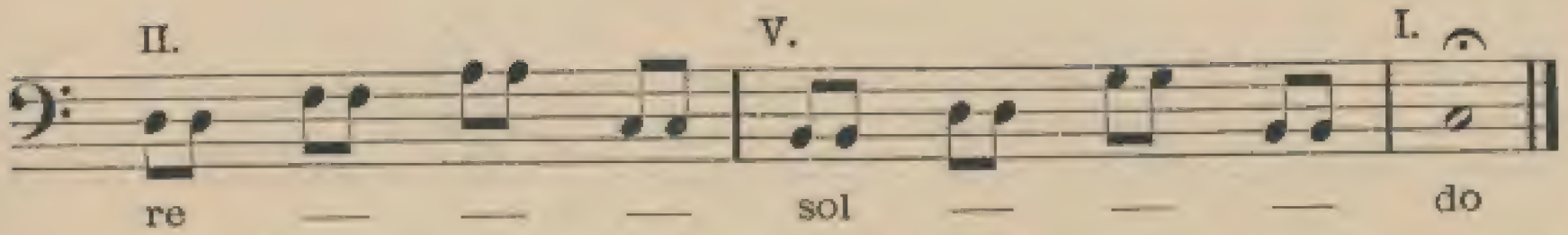
*) Das beruht auf einem Irrthum. Diese Art der Ausführung passt auf folgende Stelle in der Vocalise Nr. 6 von Aprile (Edition Peters Nr. 1446), nicht auf die angehauchte Vocalisation:



Solche Bindungen deuten auf ein Absetzen vor der dritten, fünften und siebenten Note, jedoch ohne zu athmen. Auch folgende Stelle muss so ausgeführt werden:

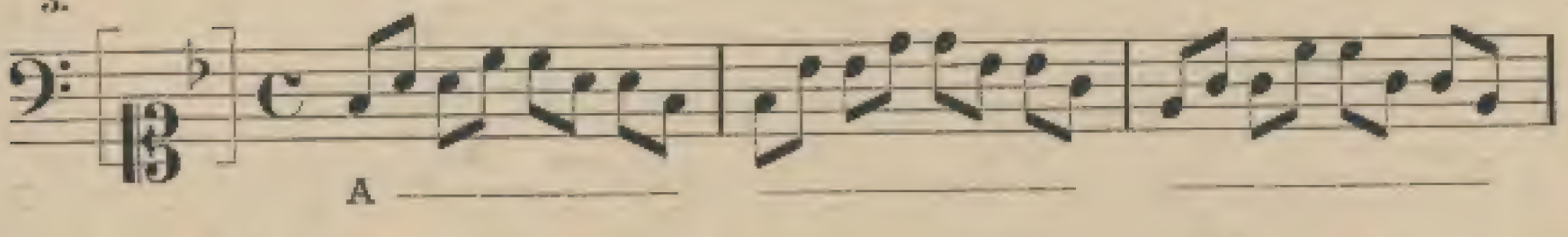
Allegretto moderato. Arie der Donna Anna in Mozart's Don Juan, Nr. 25.



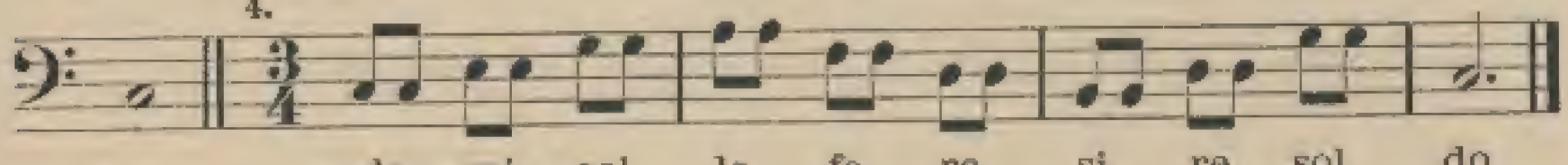


Der Lernende übe die hier aufgeschriebene Cadenz in verschiedenen Tonarten.

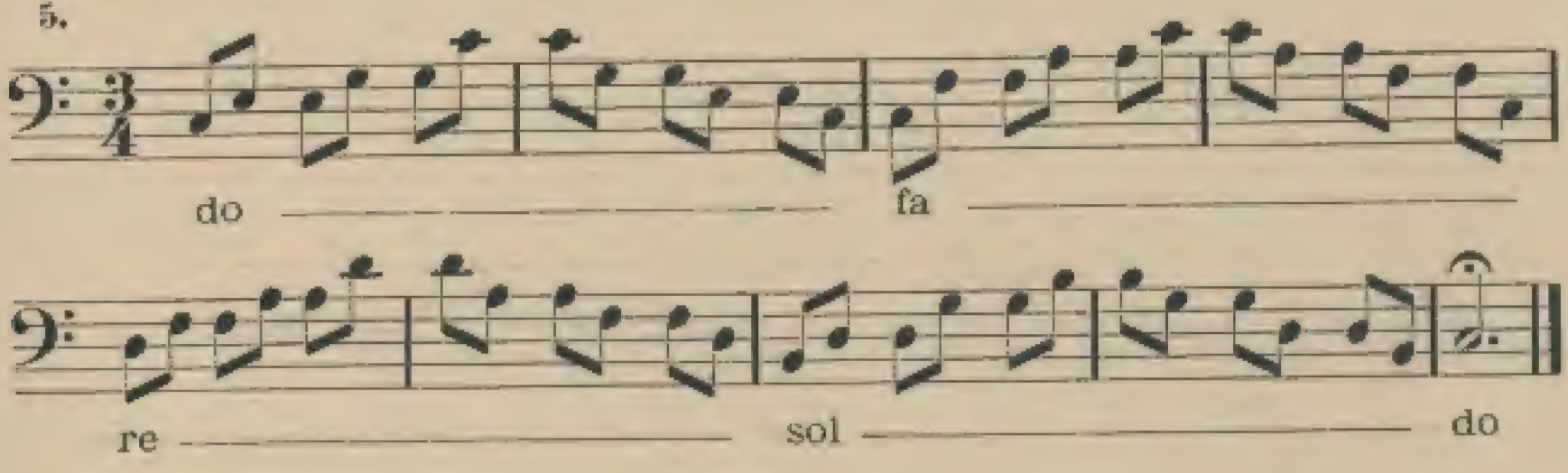
3.



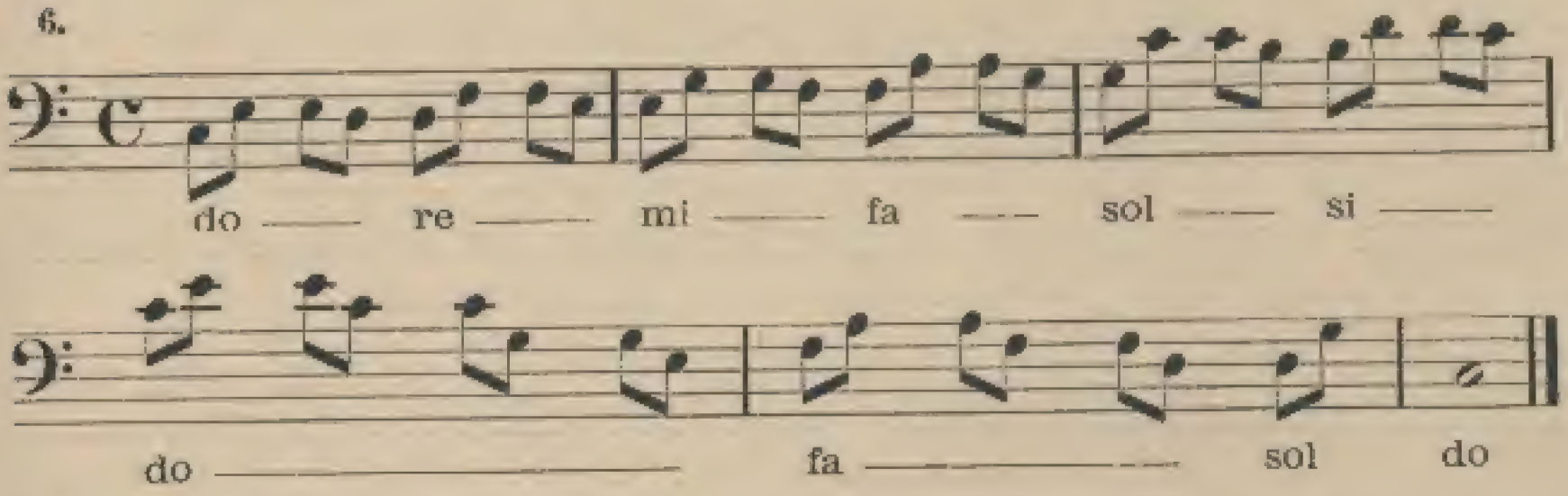
4.



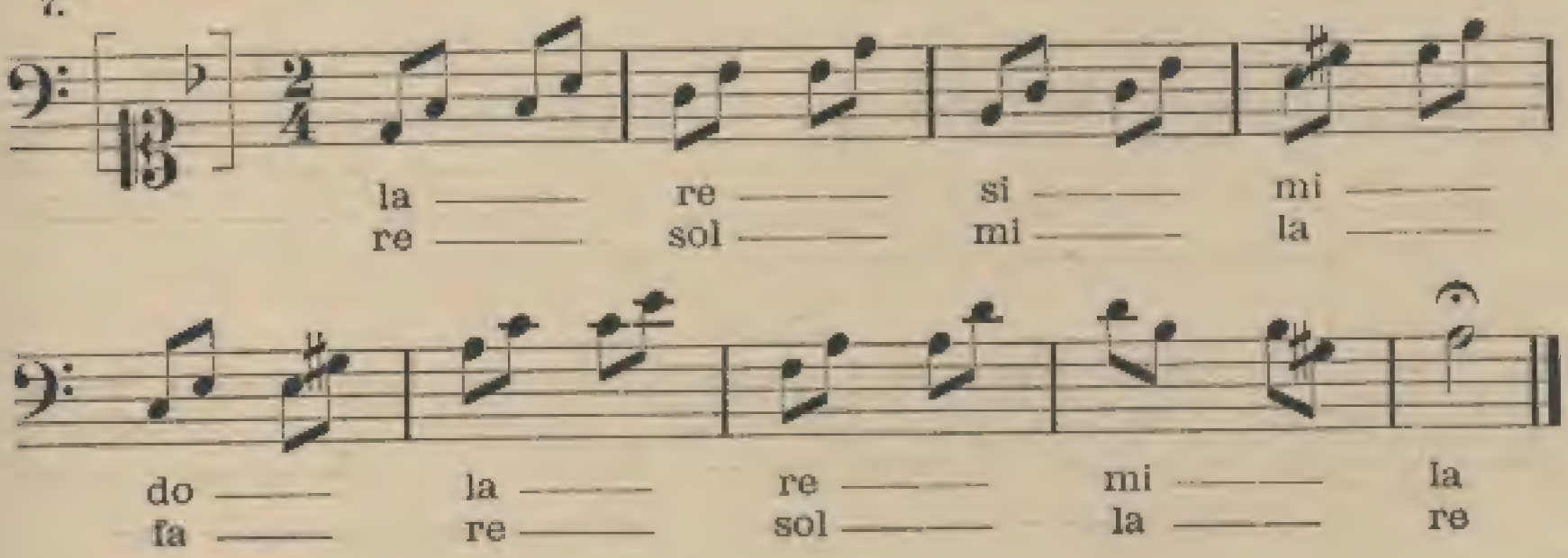
5.



6.

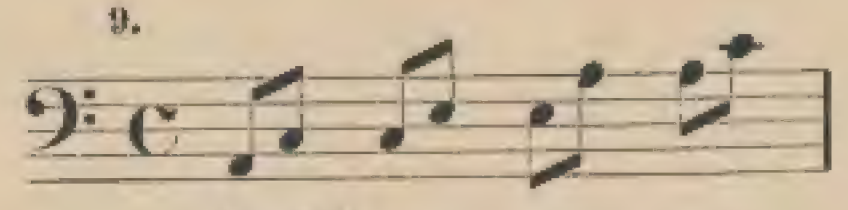


7.

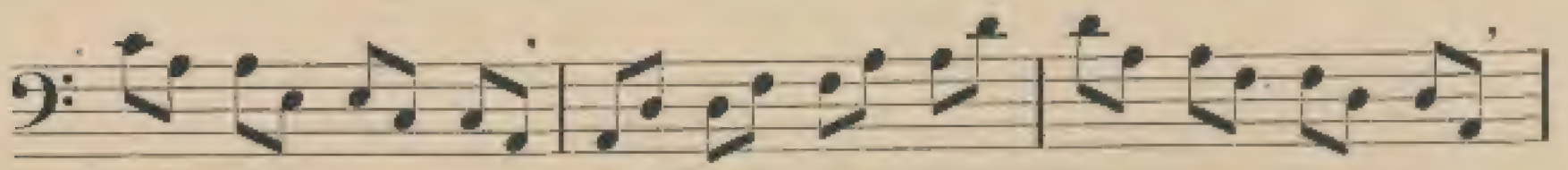


8.

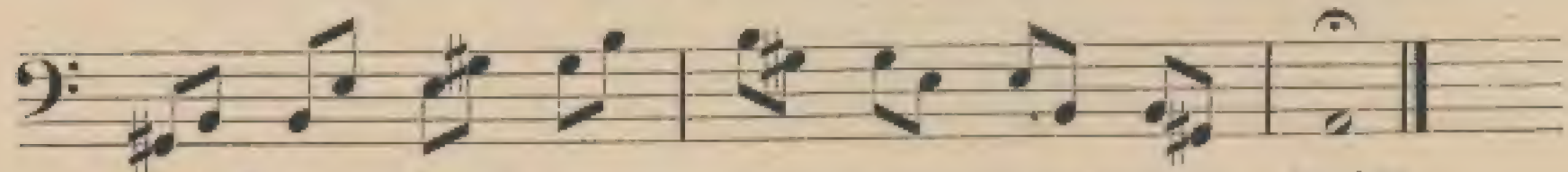
9.



La (A) ——————



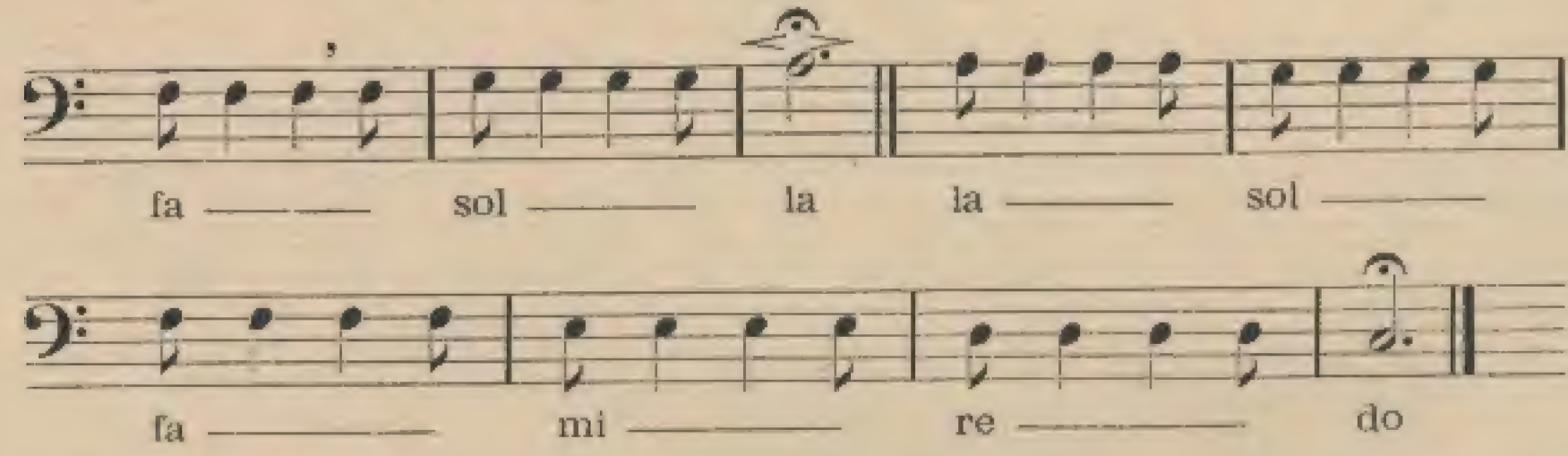
—————— re (U) ——————



mi (I) —————— la (A)

10.

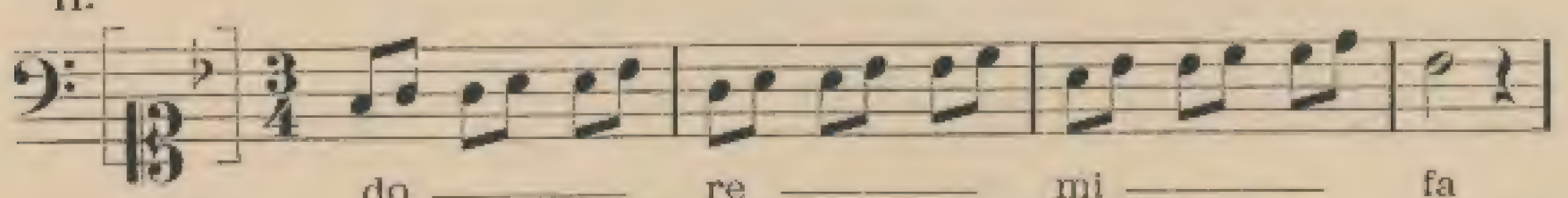
do —————— re —————— mi ——————



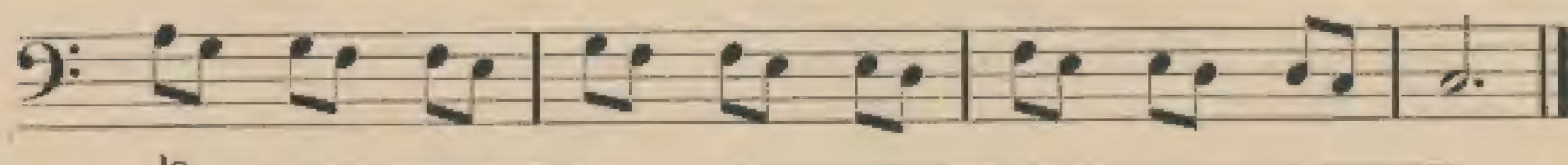
fa —————— sol —————— la la —————— sol ——————

fa —————— mi —————— re —————— do

11.

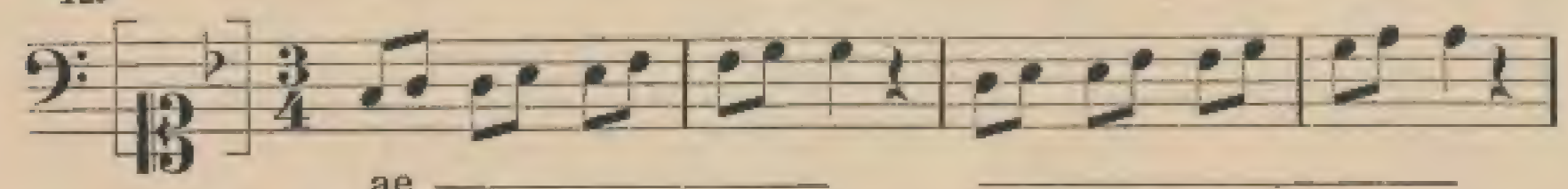


do —————— re —————— mi —————— fa

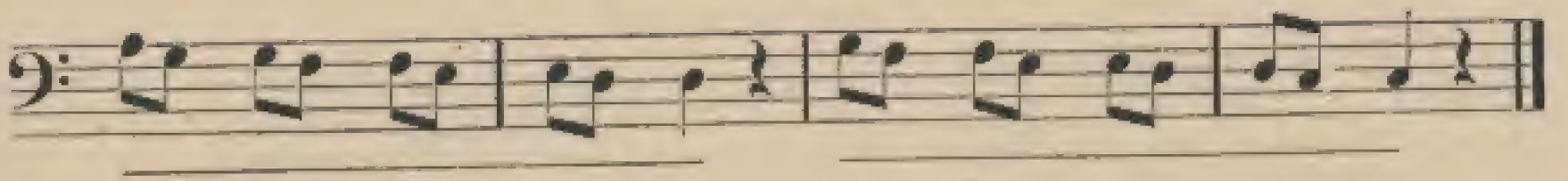


la ——————

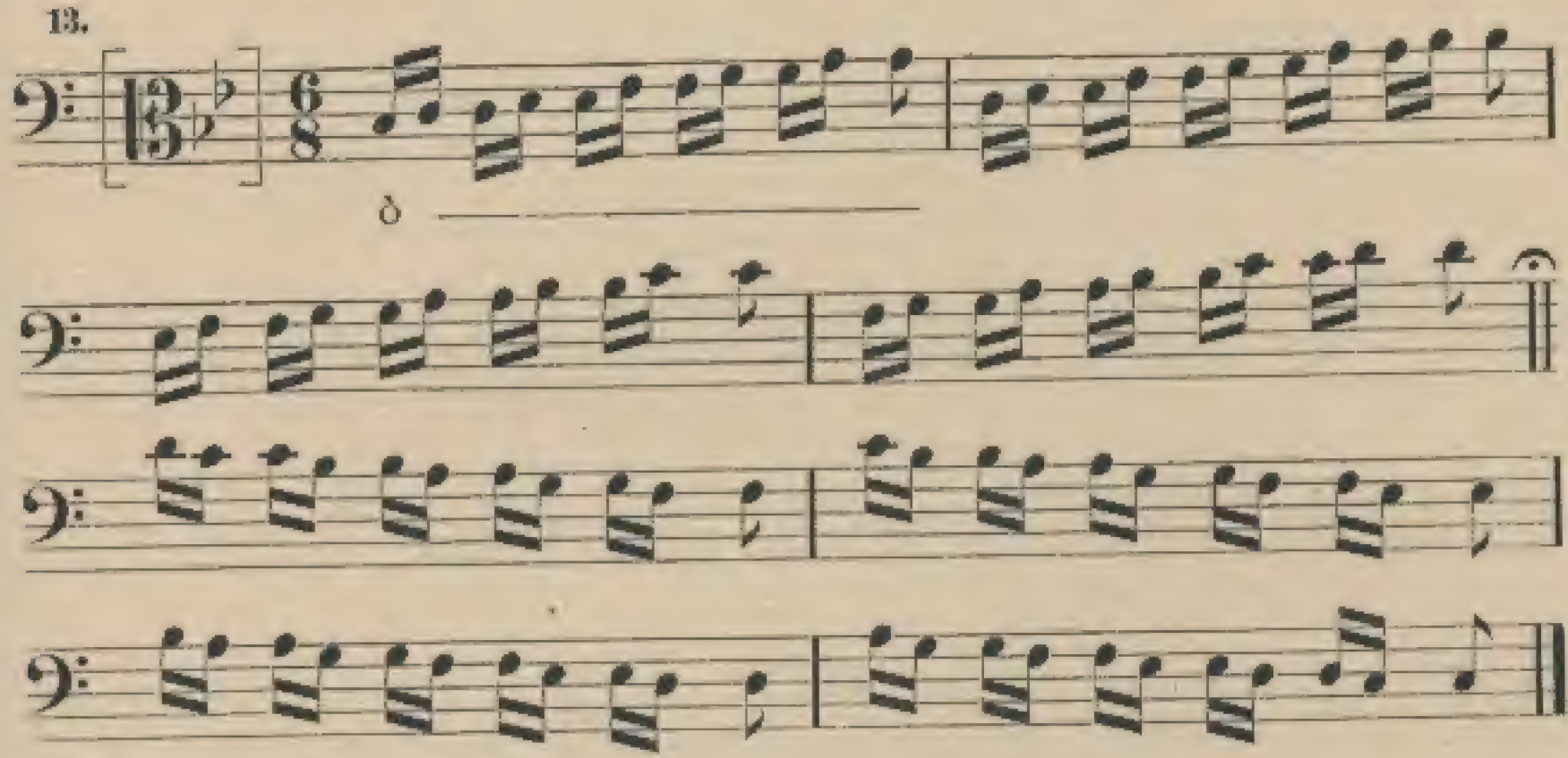
12.



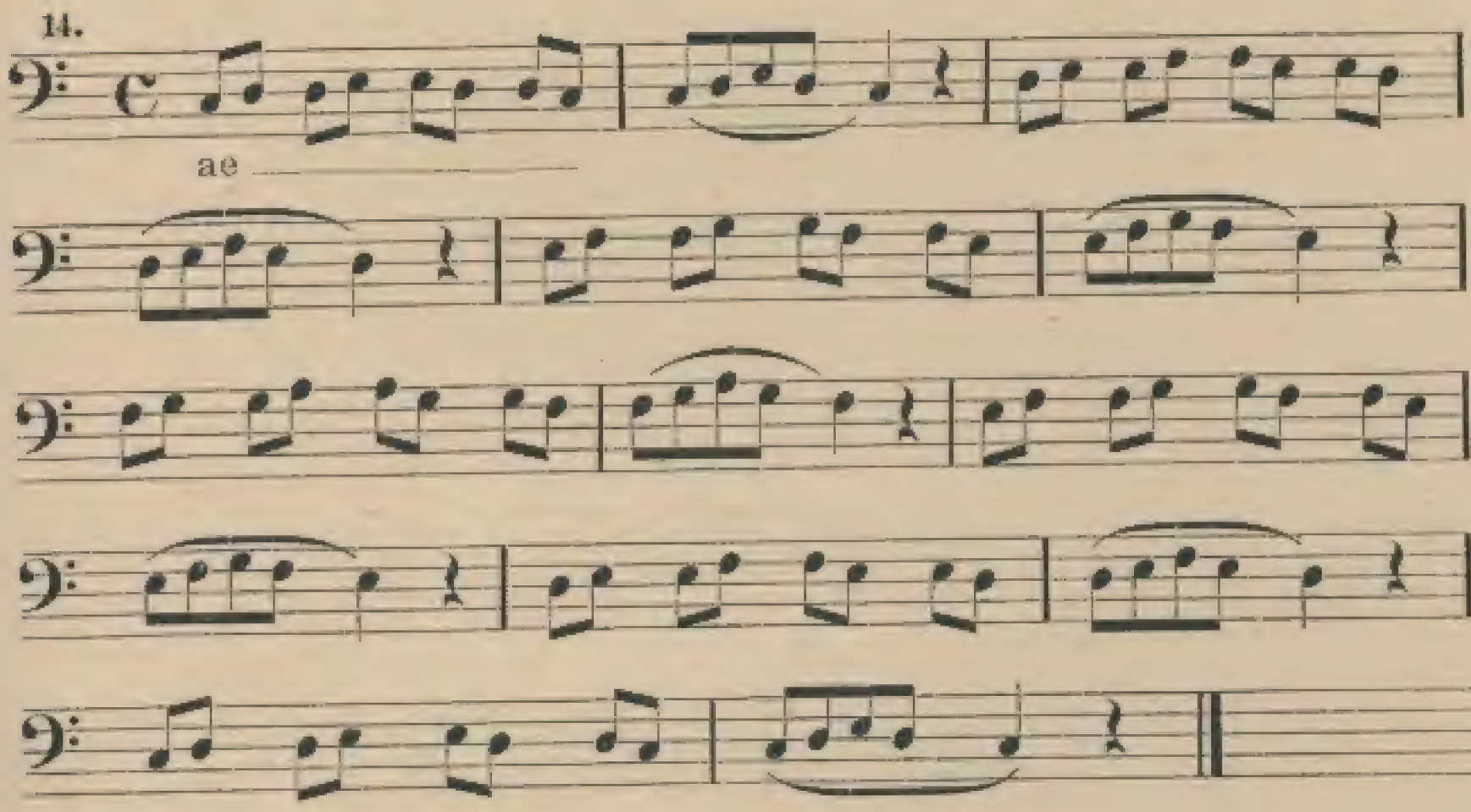
ae —————— ——————



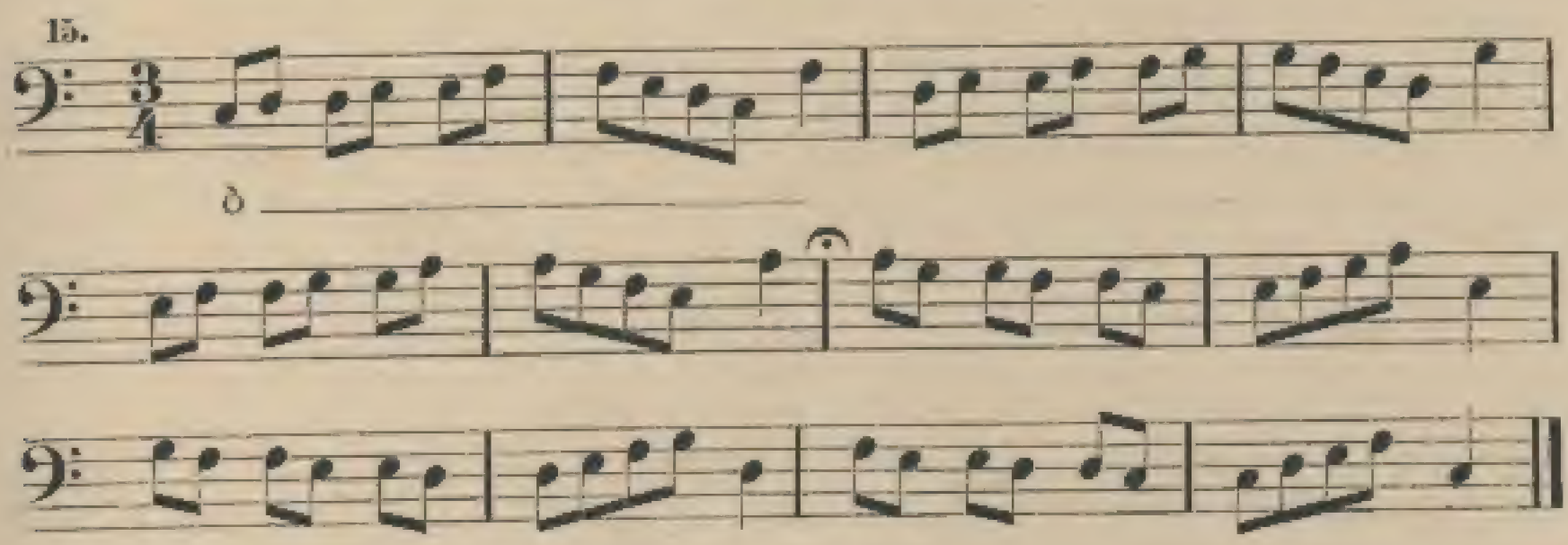
13.



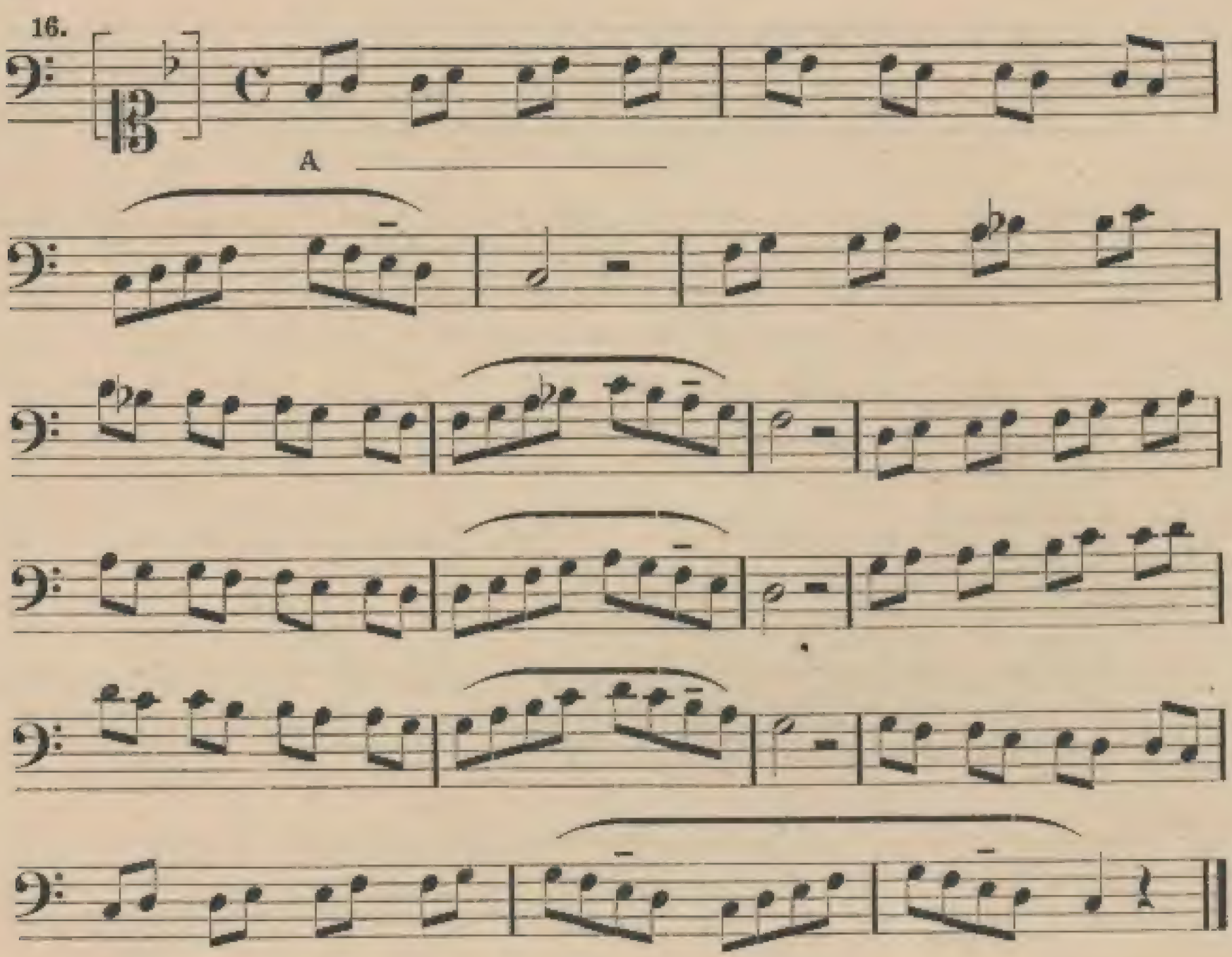
14.



15.

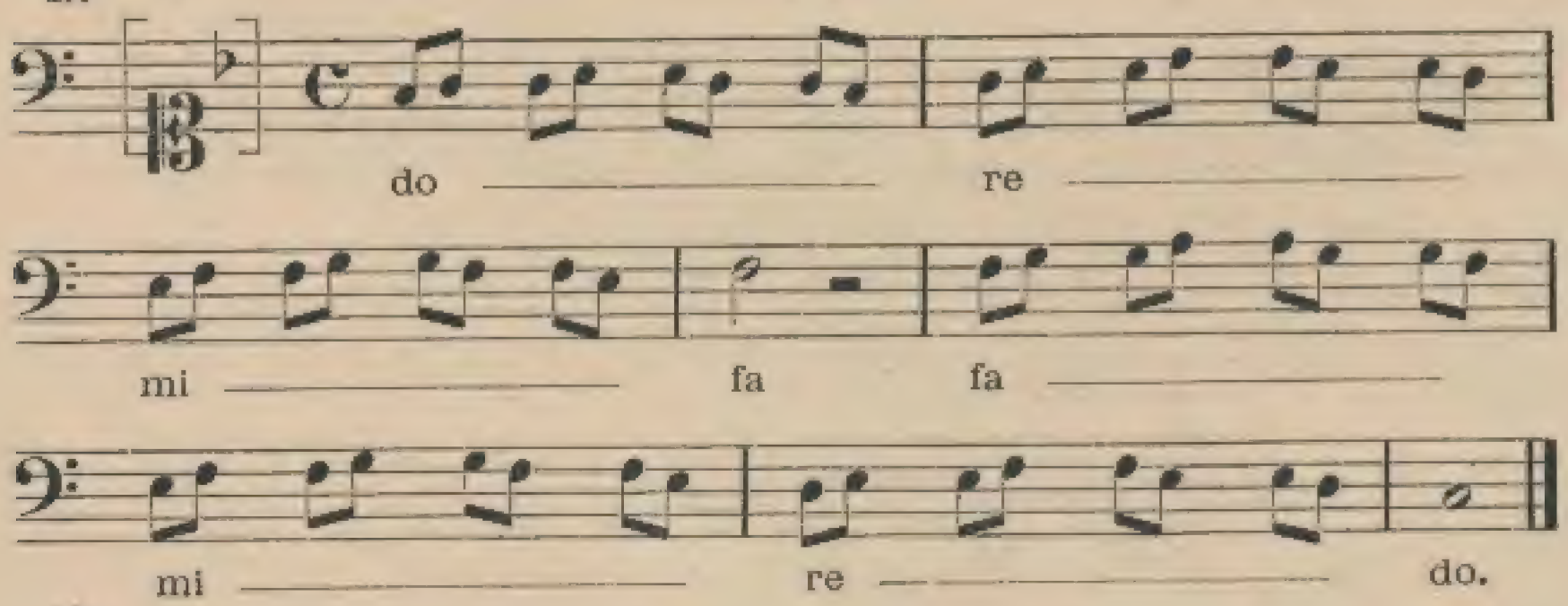


16.

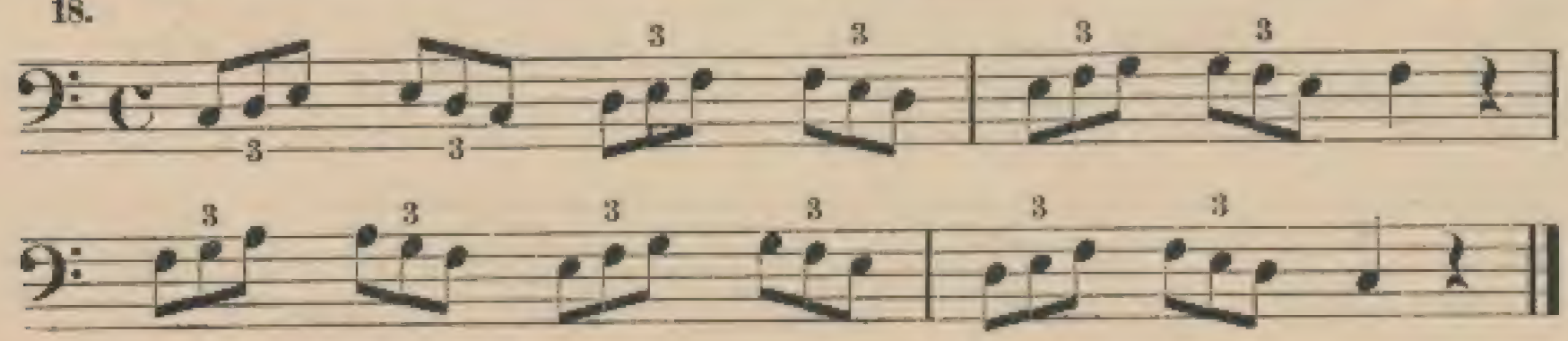


Man vermeide es den dritten Ton abwärts undeutlich zu bilden, die Stimme ausgleiten zu lassen. Am besten überwindet man diese Schwierigkeit, indem man dem dritten Ton einen kleinen Nachdruck giebt. Ich habe ihn durch einen Strich (—) bezeichnet.

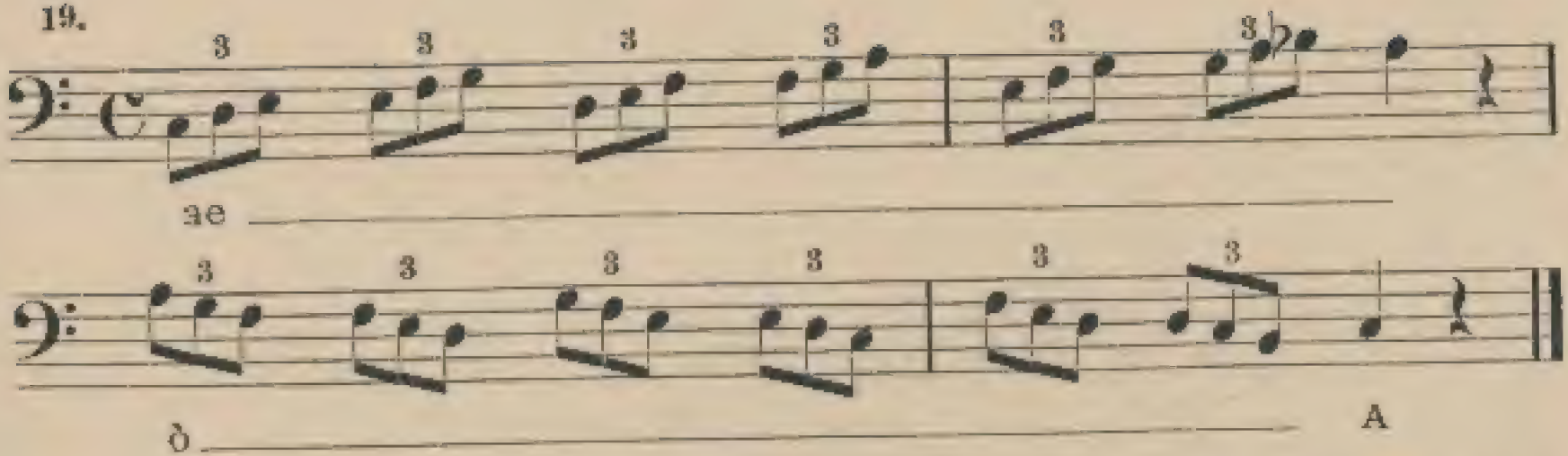
17.



18.

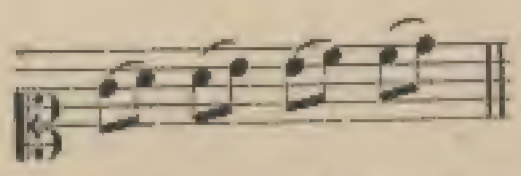


19.



Beispiel von Tosi's Uebersetzer: im vierten Hauptstück „Von den Passagien". Es handelt sich hier um das „Schleifen", d. h. Binden der Töne im Gegensatz zur gestossenen, markirten Vocalisation.

„Wer diesen Vortrag recht lernen will", sagt Agricola, „muss erst anfangen, immer zwo und zwo Noten zusammen schleifen zu lernen: so wird er auch zu mehreren geschickt werden." Z. B.

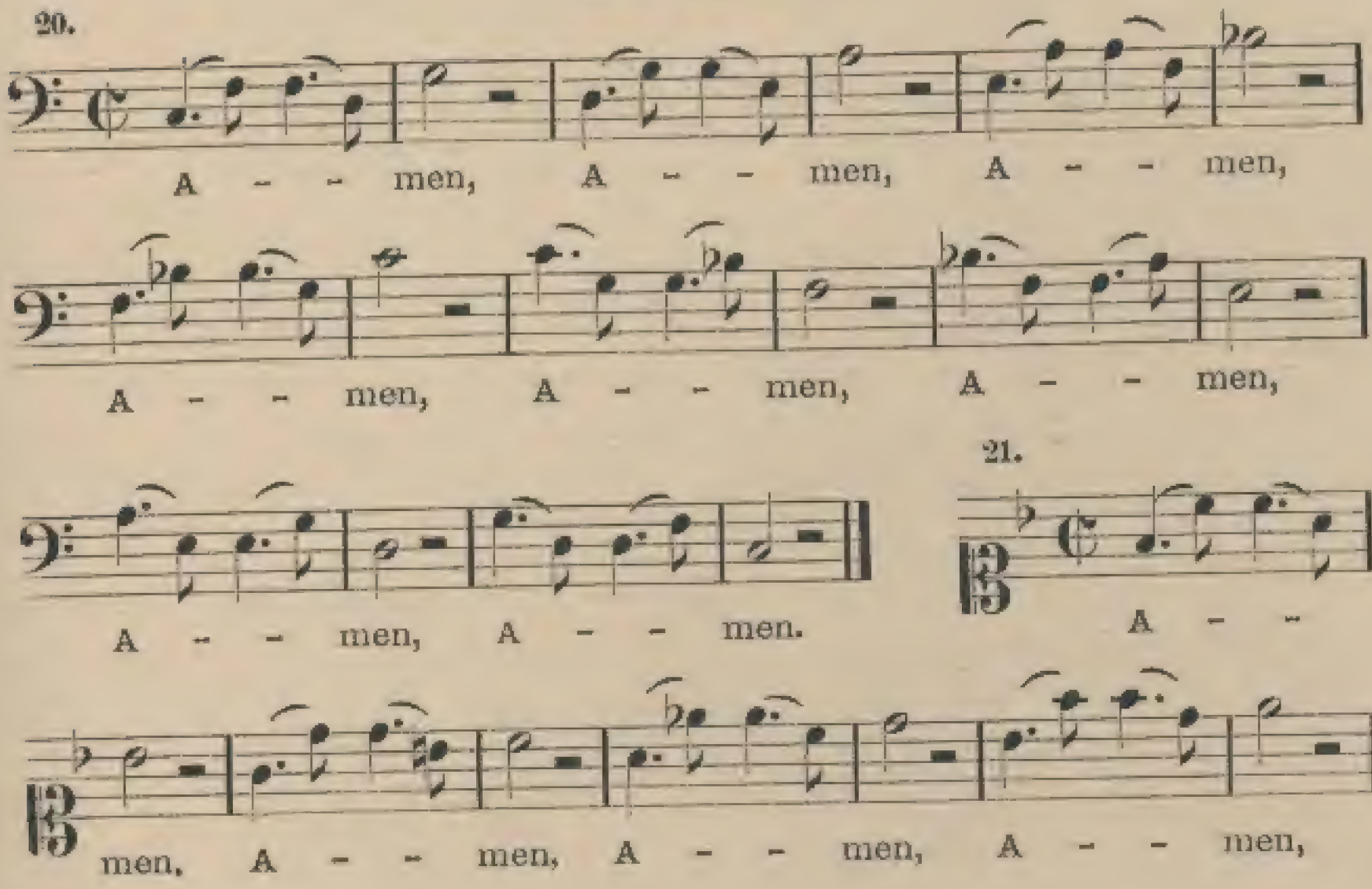


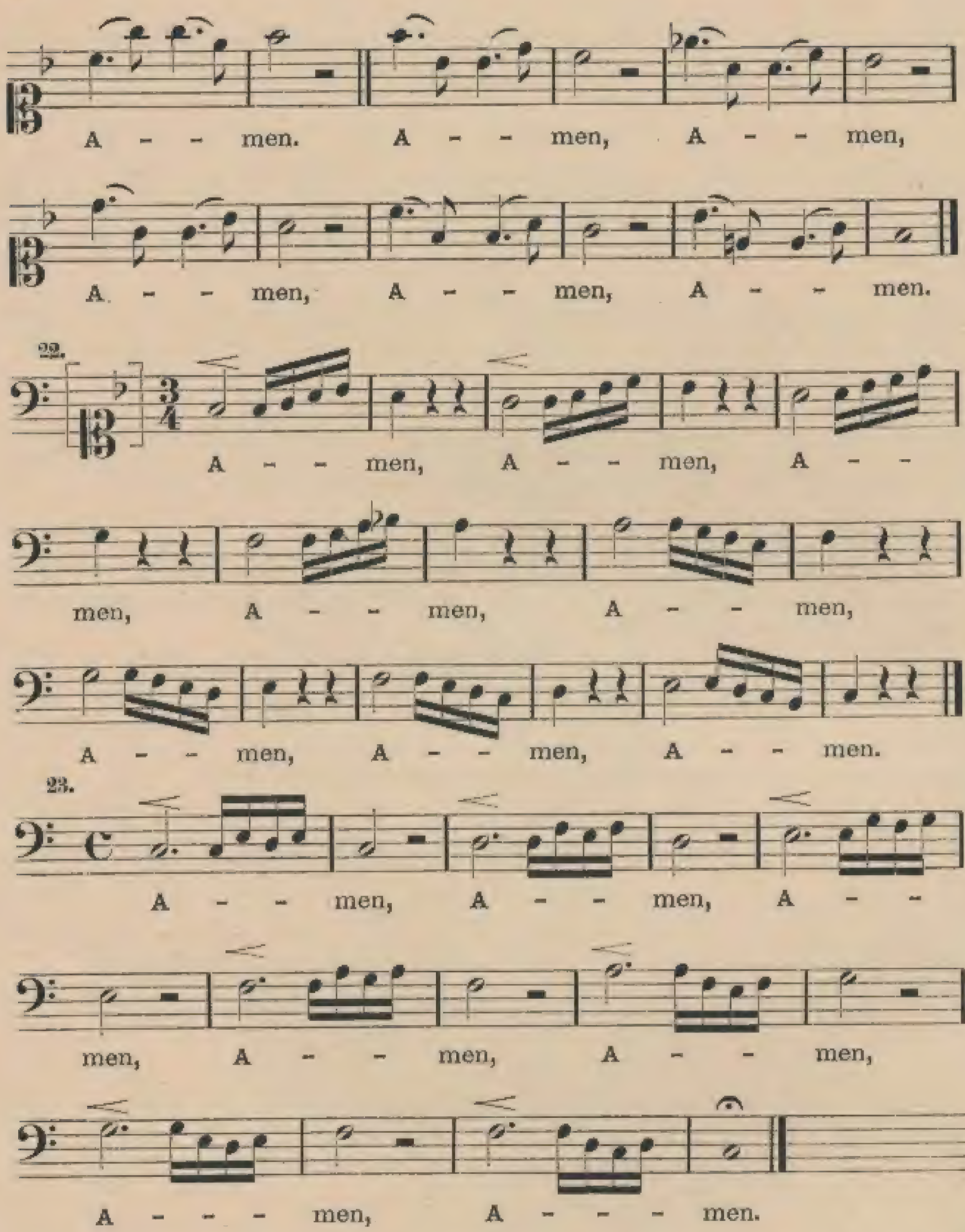
Man übe daher die vorigen Uebungen bald mit angehauchter, bald mit unterbrochener Vocalisation. Beide werden die Kehlfertigkeit fördern.

Portamenti und gehauchte Vocalisation.

Nach Winter.

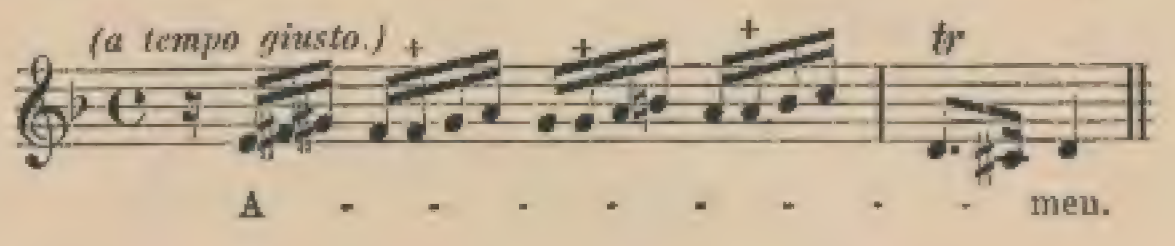
20.



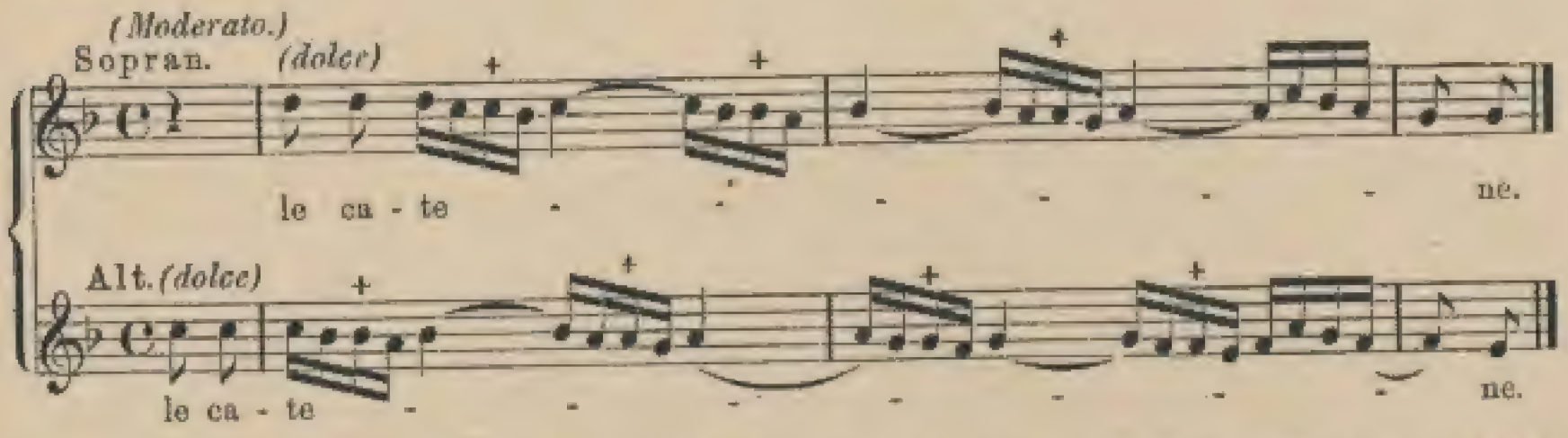


Die Wichtigkeit, die der gehauchten Vocalisation beizumessen ist, soll hier durch einige Beispiele aus Meisterwerken klar gemacht werden.

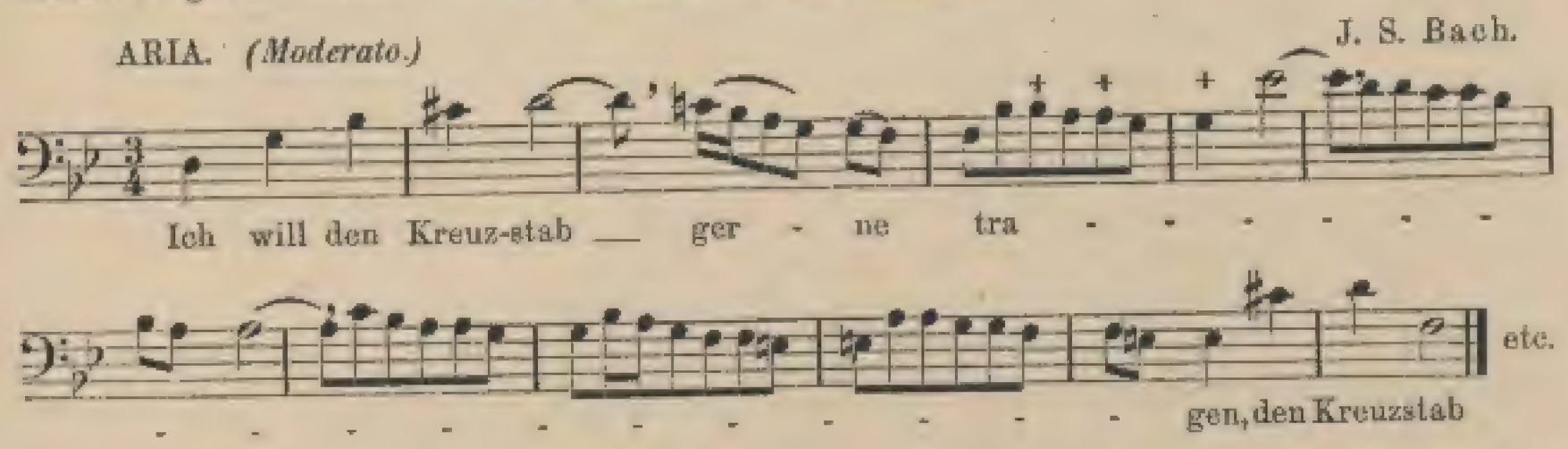
Das erste „Alleluja — Amen“ im Bande für lateinische Kirchenmusik von Händel enthält folgende Stelle:



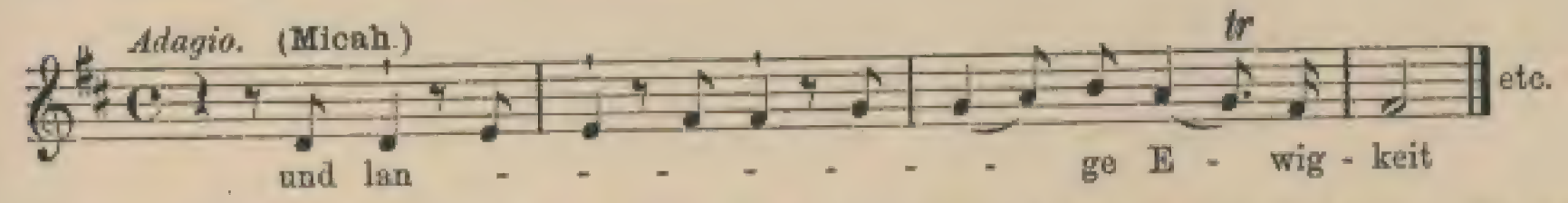
Auch das dritte Kammerduett „Sono liete, fortunate“ von Händel (Neue Auflage der Ausgabe der Händel-Gesellschaft 1880) giebt ein vortreffliches Beispiel dieser Vocalisationsart.



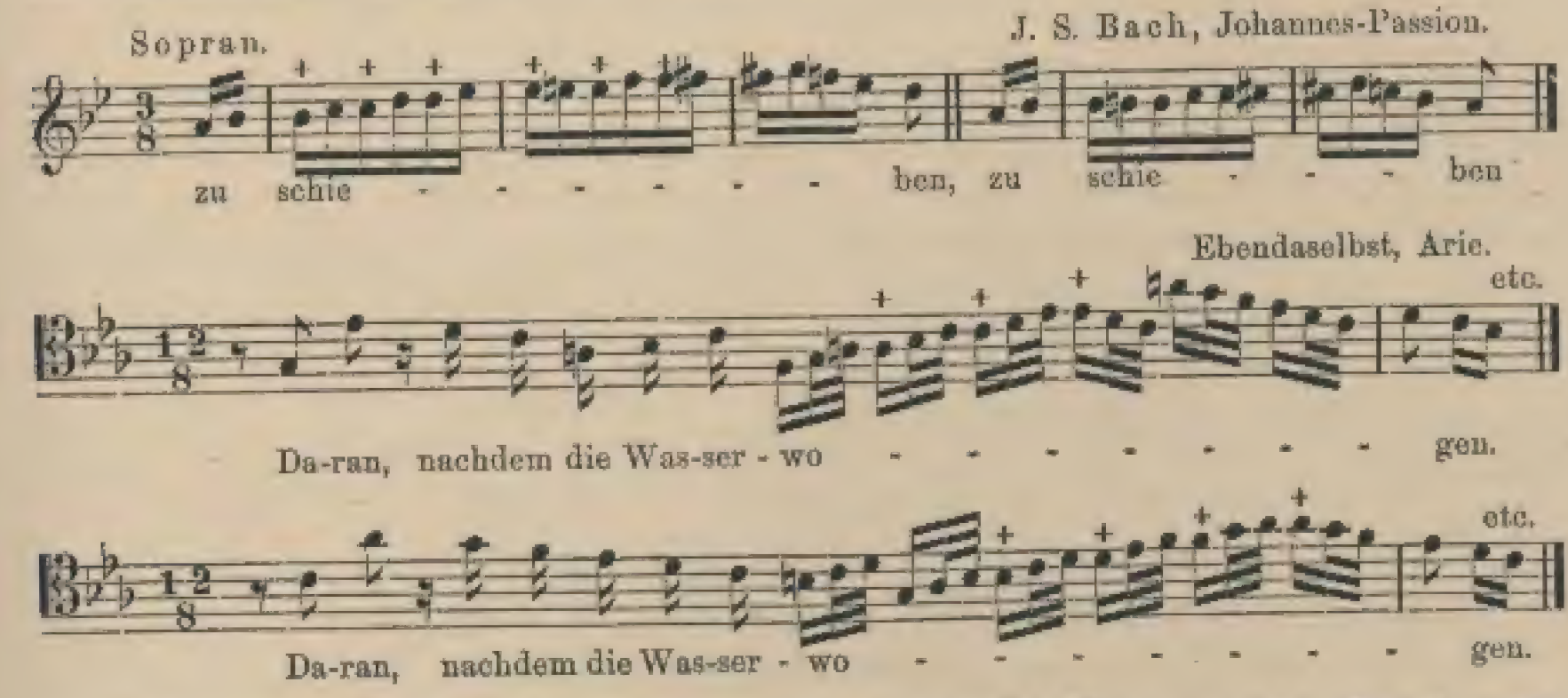
Der erste Satz einer der Bach'schen Solo-Cantaten (Edition Peters Nr. 1664) bietet vorgeschrittenen Schülern reiches Uebungsmaterial.



Auch aus Händel's „Samson“ ist ein gutes Beispiel von gehauchter Vocalisation zu verzeichnen. Es ist für Altstimme.

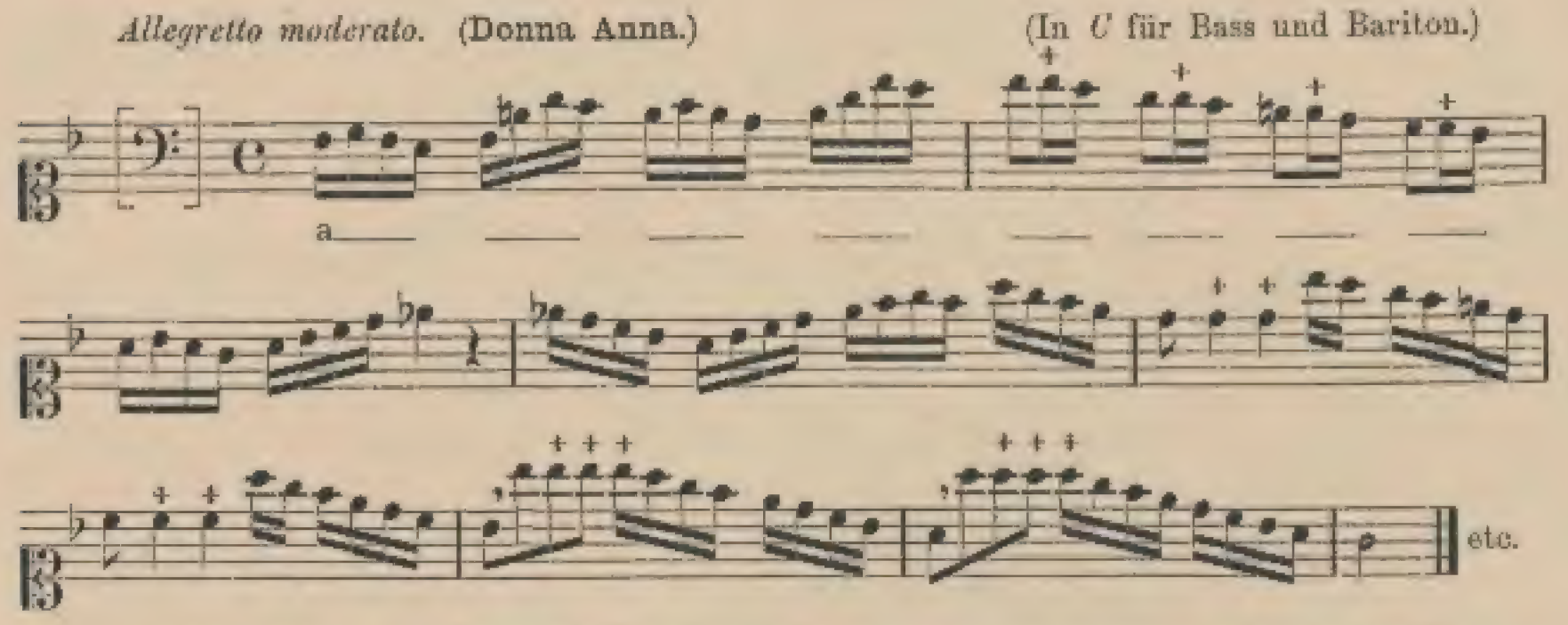


Die Punkte auf *d e fis* deuten, nach dem leisen Anhauchen dieser Noten, auf ein schluchzenähnliches Abbrechen des Tones.



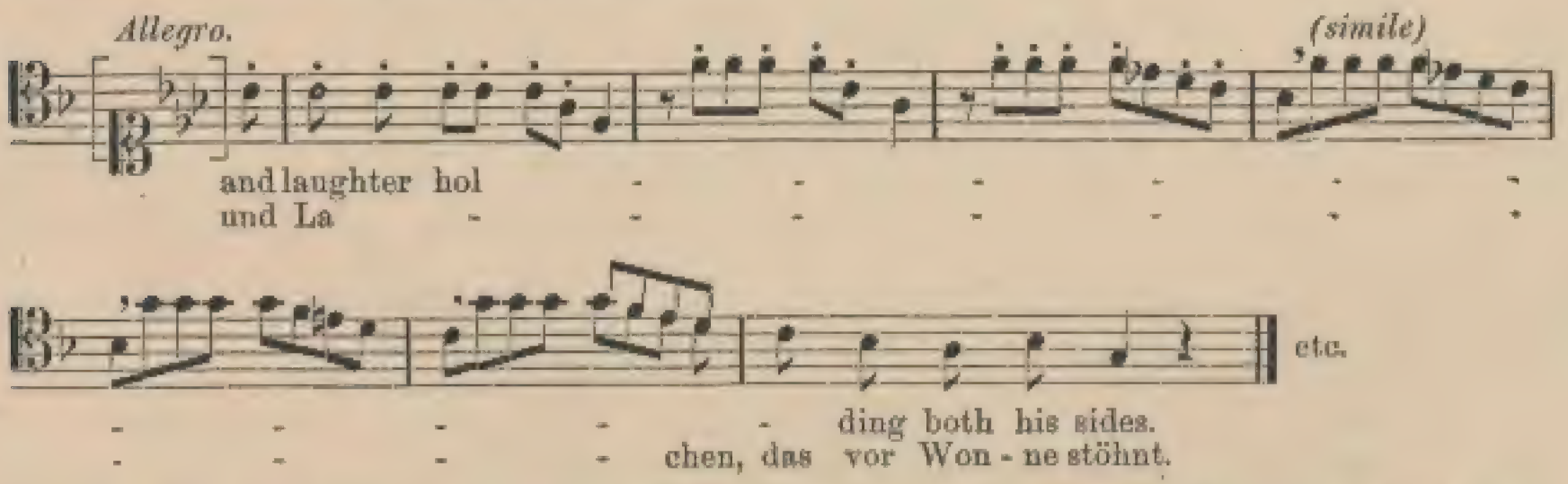
Im folgenden Beispiel aus „Don Juan“ schreibt Mozart weder Punkte noch Bindungen vor, wie sie unsere Clavierauszüge aufweisen. Man halte sich genau an das

vorgeschriebene Tempo. Auch die Art der Vocalisation ist bezeichnend für den wehmüthigen Ausdruck, den die Stimme hier wiedergeben soll. Es darf hieraus kein Bravourstück gemacht, sondern der Erguss eines verwundeten Herzens damit ausgedrückt werden.



Man hüte sich die wiederholten Töne *staccato* zu singen, wie sie Mozart in der Rache-Arie der „Königin der Nacht“ (Zauberflöte) vorschreibt. Der Ausdruck würde ein ganz anderer, als der hier gemeinte, werden.

Wem das Anhauchen der wiederholten Noten schwer wird, der übe die Lach-Arie in Händel's „Schwermuth und Frohsinn“ Nr. 5. Sie wird ihm die beste Gelegenheit bieten den Zwerchfellmuskel zu üben. Ich schreibe die Stelle im Tenorschlüssel auf, damit sie für jede Stimmgattung mit einem anderen Schlüssel, aber mit denselben Notenköpfen, leicht zu transponiren werde.



Der Bass liest in *B* oder *H*, der Alt in *A* oder *As*. Das Tempo darf nicht zu rasch genommen werden. Die Viertel am Ende der zwei ersten Takte sind auszuhalten. Oefteres Athmen ist selbstverständlich geboten wie ich es durch ' gezeigt habe. Man übe abwechselnd mit gehauchter Vocalisation und mit Zwerchfellerschütterungen, mit wirklichem Lachen.

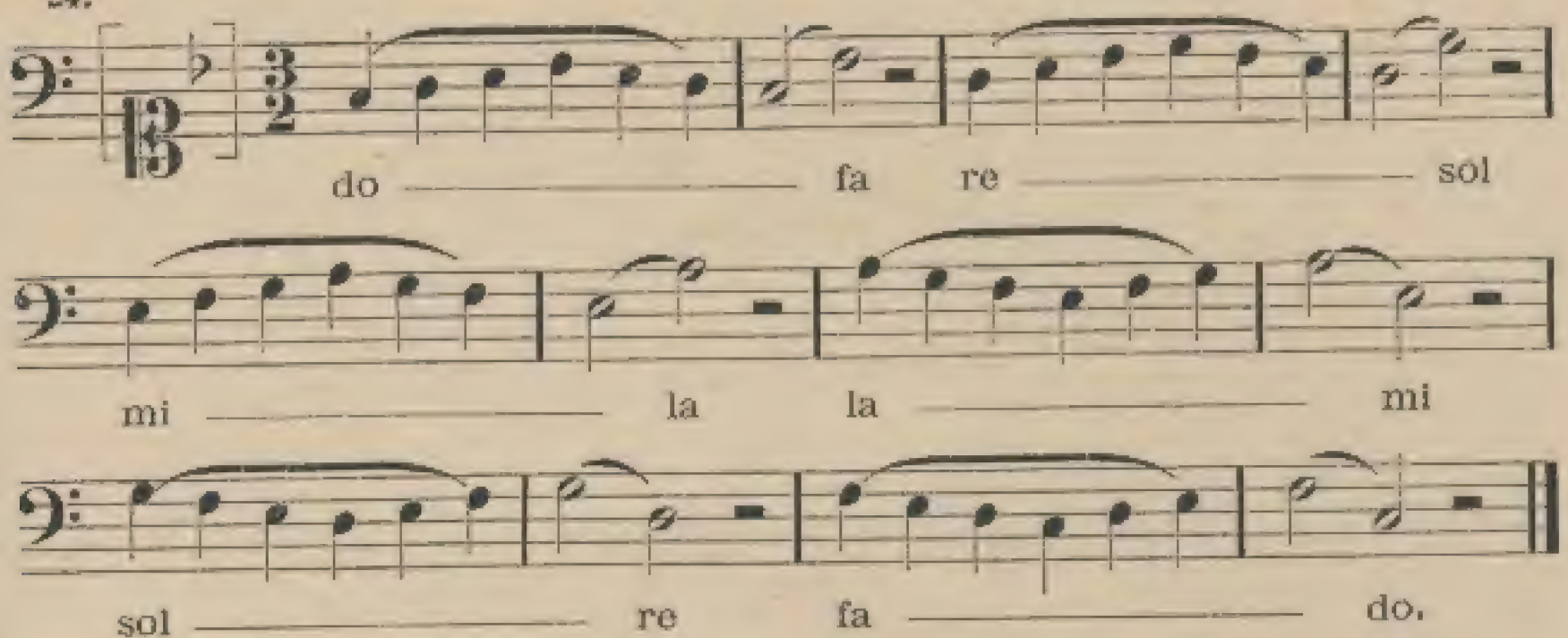
Legato und Portamento.

Die grösste Schwierigkeit für den Lernenden ist, in Portamenti, in Läufen, Scalen, Passagen aller Arten, ohne den *spiritus asper*, d. h. ohne Consonant ähnlichen Ansatz, Ganz- und Halbton rein auszuführen. Ich subdividire daher das Hexachord in drei Tetrachorde (Folge von vier Tönen), um die Intonation von Anfang an zu sichern. Der Halbton ist zwar stets *mi—fa*, steht aber bald am Anfang, bald am

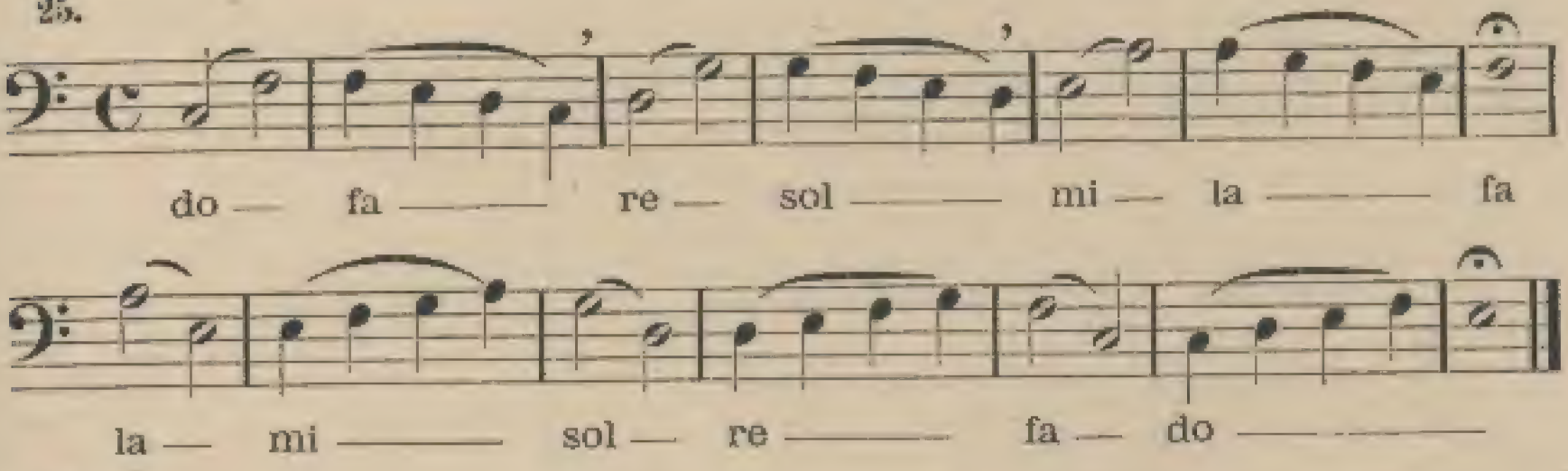
Ende, bald in der Mitte des Tetrachordes. Der Schuler gehe nun daran, ohne die Hilfe der angehauchten Vocalisation, die Spannungen im Kehlkopf correct auszuführen, ein deutliches *Legato* zu Gehör zu bringen.

Das gewissenhafte Einhalten des Notenwerthes ist die erste Bedingung für ein vollkommenes Legato (Binden des Tones).

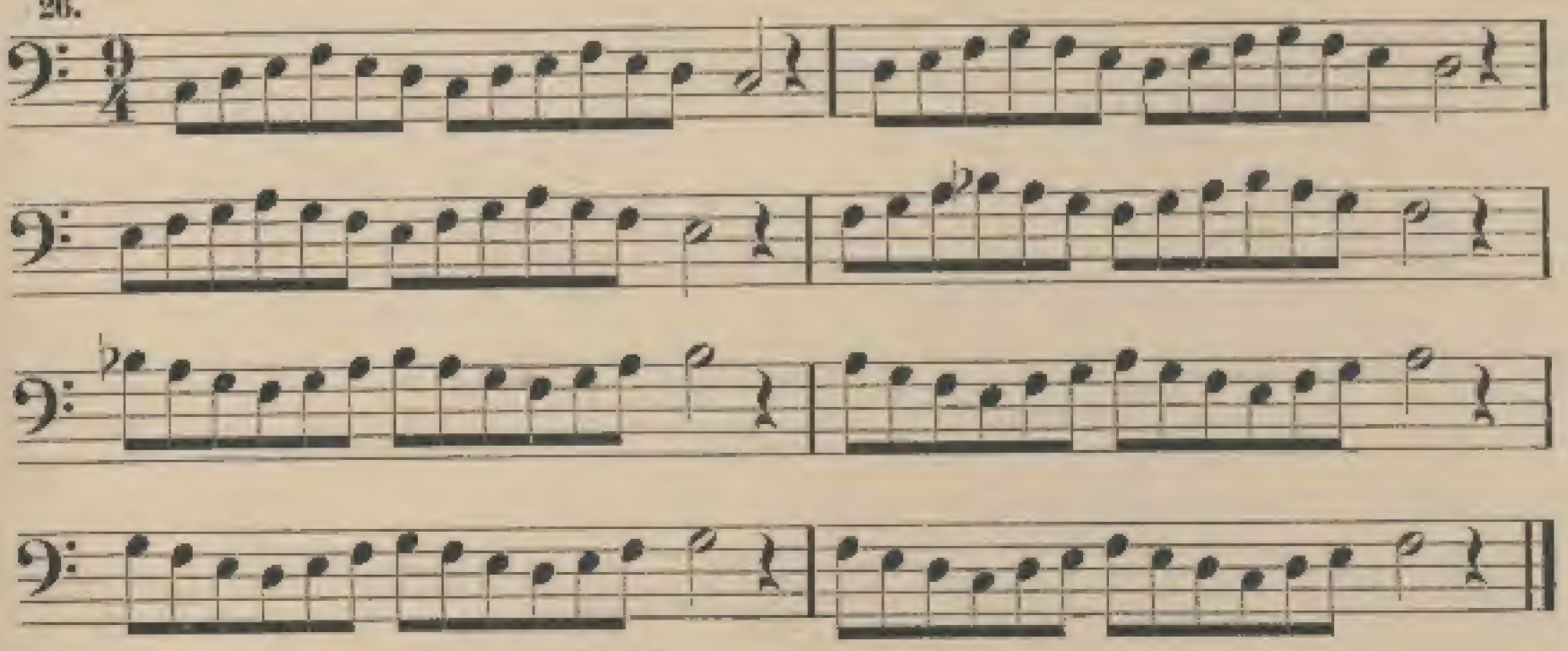
24.



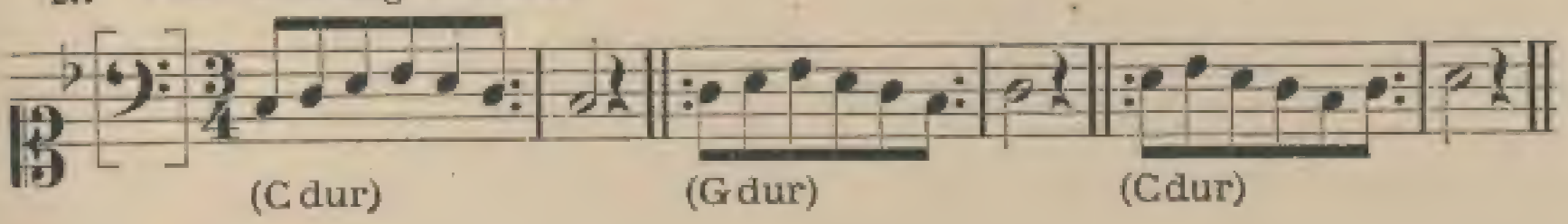
25.

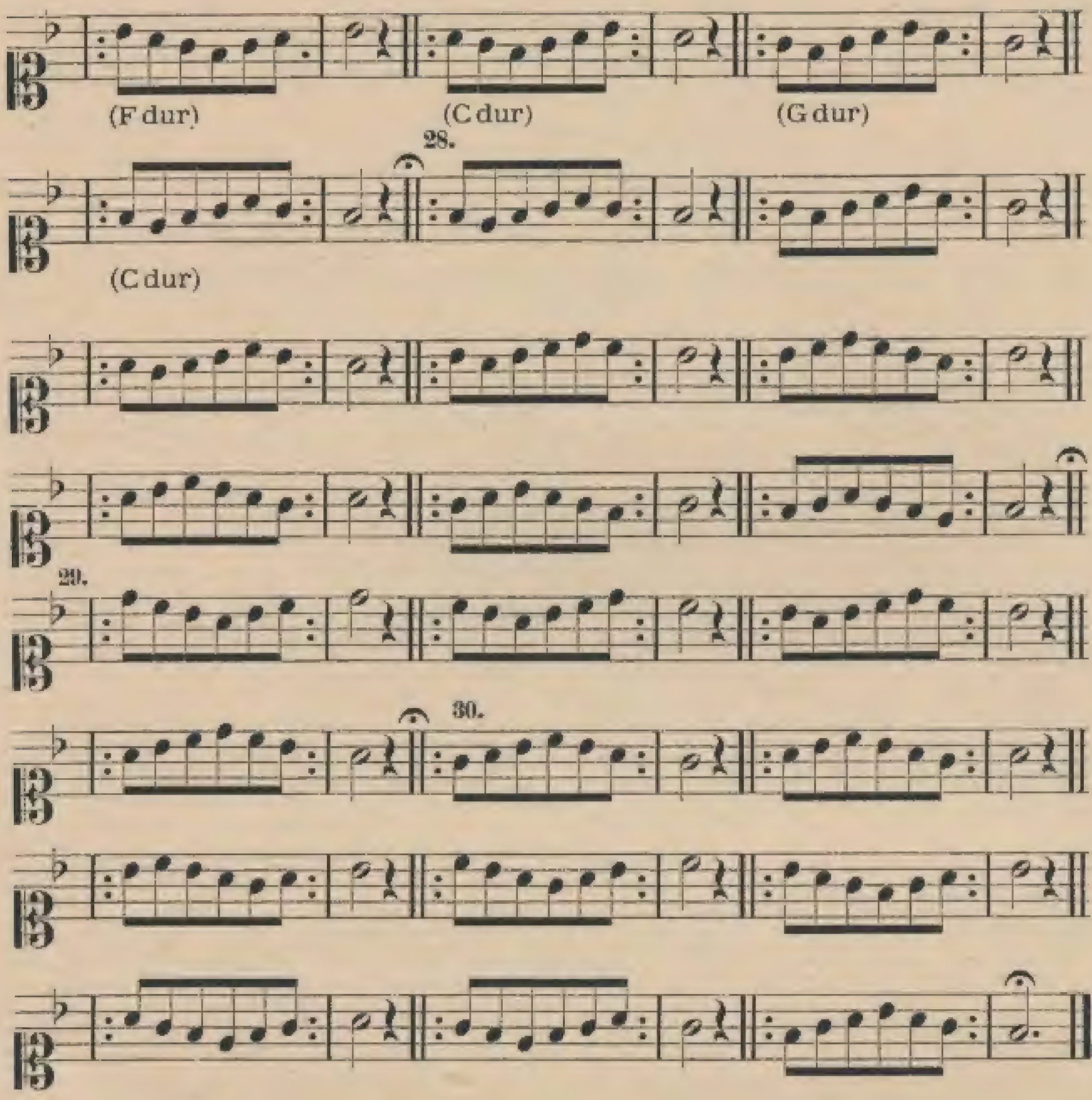


26.

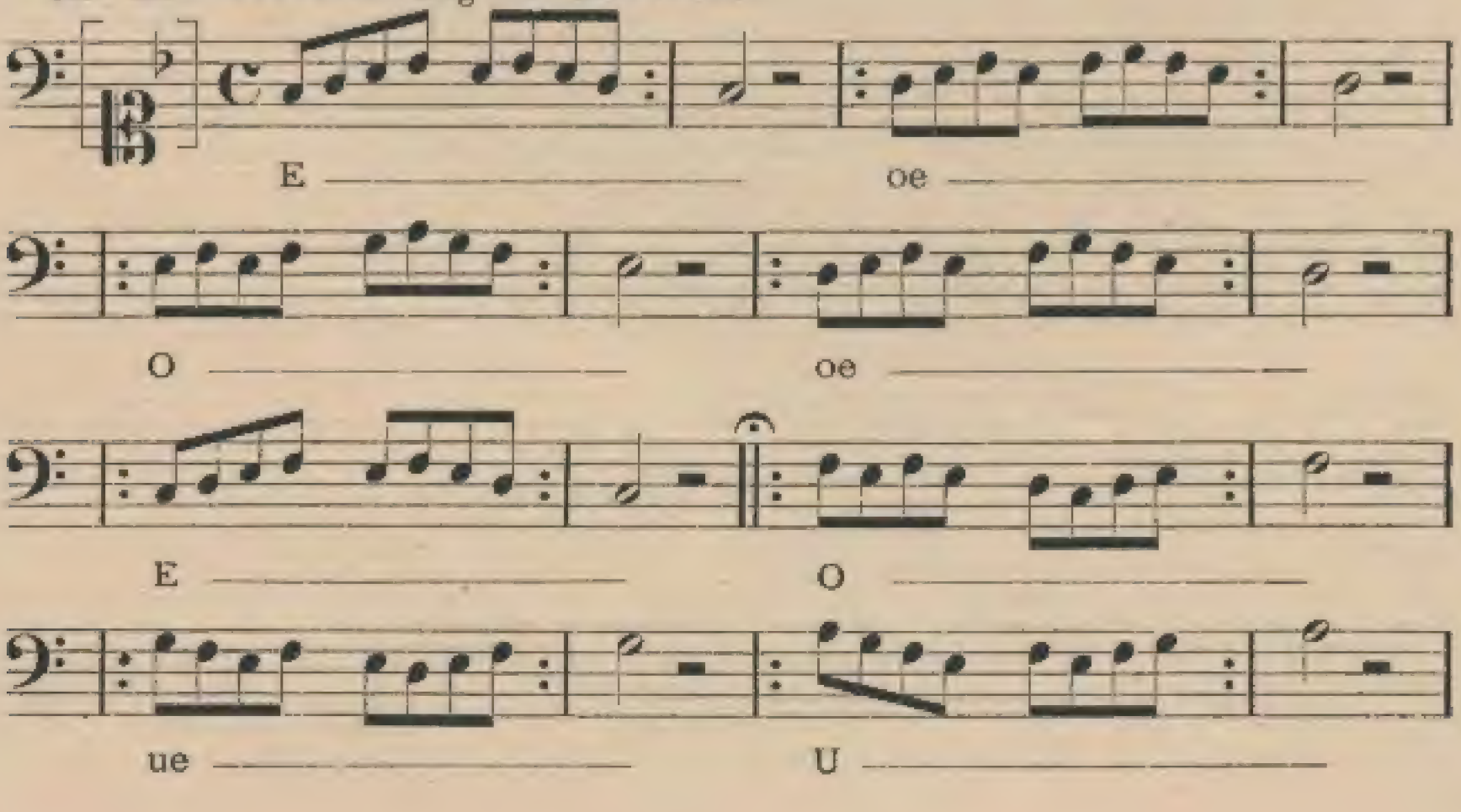


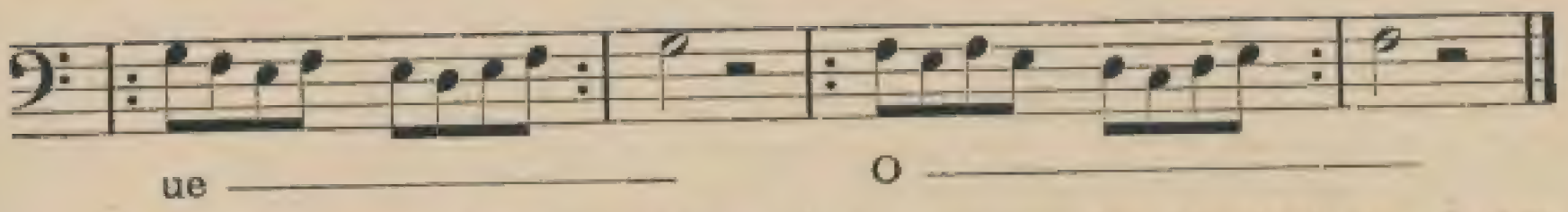
27. Jede Uebung dreimal.





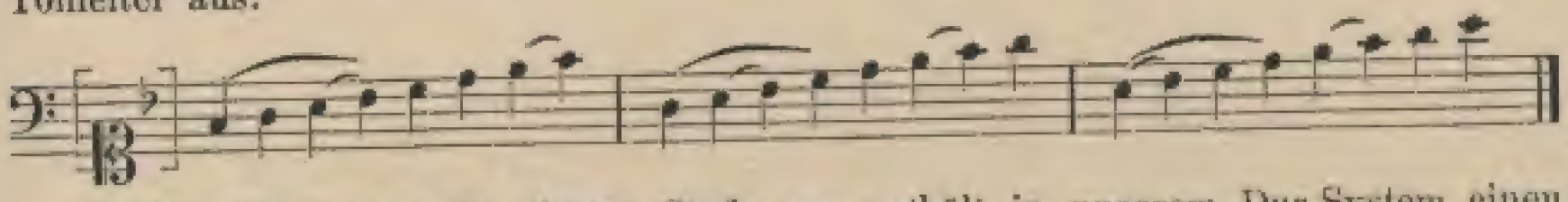
31. Mit Wiederholung des Halbtones.



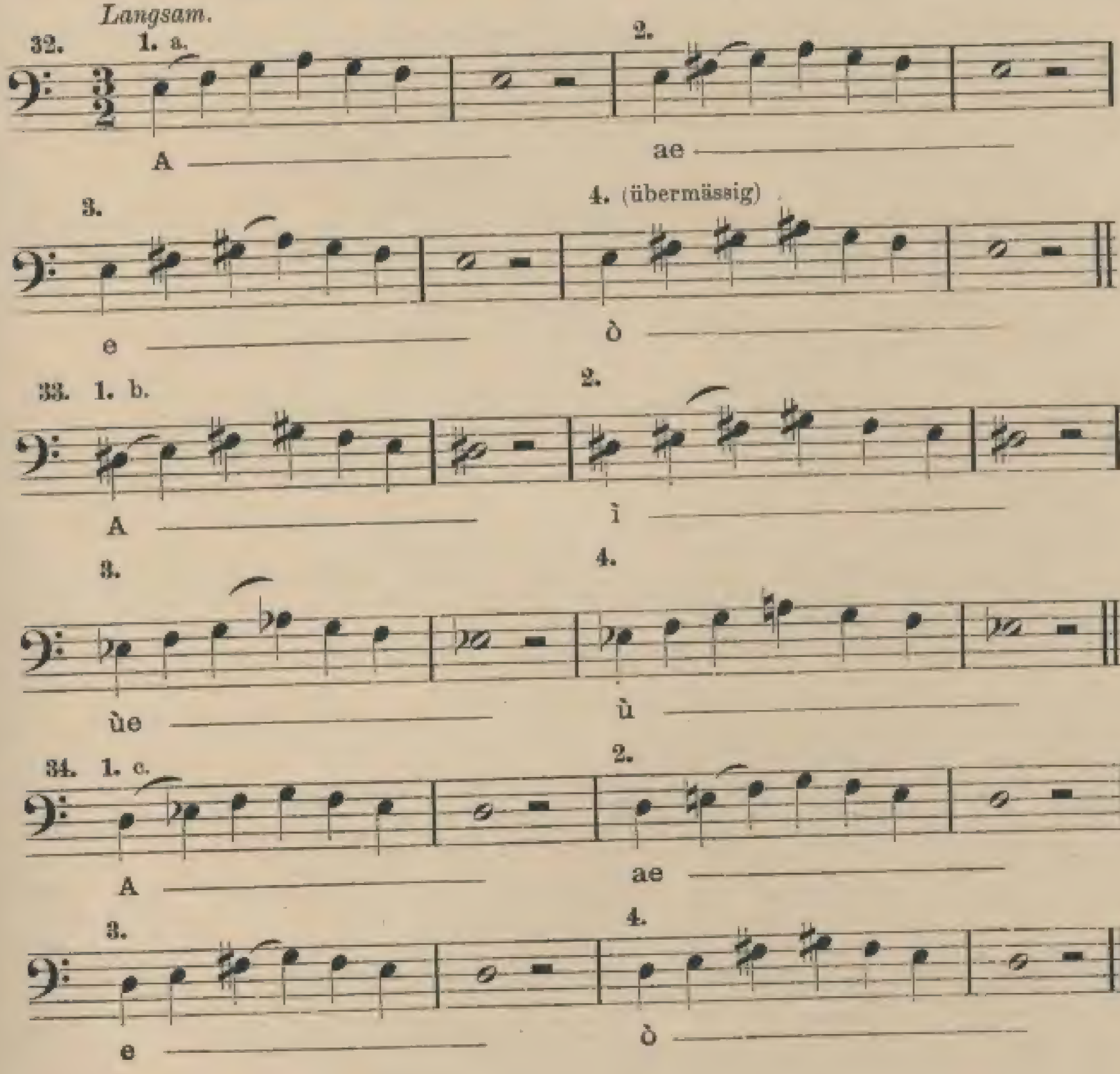


Der Tenor übt einen Ton höher als der Sopran; der Alt singt eine Octave höher als der Bass.

So gestalten sich die Tetrachorde von den drei ersten Stufen unserer Dur-Tonleiter aus:



Die Scala von der vierten Stufe aus enthält in unserem Dur-System einen übermässigen Tetrachord (Tritonus genannt), die Tonleiter von der siebenten Stufe in Moll einen verminderten Tetrachord. Solche Tonfolgen prägen sich am besten ein wenn man sie technisch, von einem Tetrachord aus, übt. Der Lernende nenne die Noten bald italienisch, bald deutsch, und vocalisire dann erst, wenn er Ganz- und Halbton, übermässige und verminderte Quarten sicher treffen kann.



35. 1. d. 2.

A — ì —

3. 4.

ûe — ù —

36. 1. e. 2. 3.

A — A — A —

Legato, angehauchte Vocalisation und Portamenti.

37. 1. a. 2.

3. 4. (vermindert)

38. 1. b. 2.

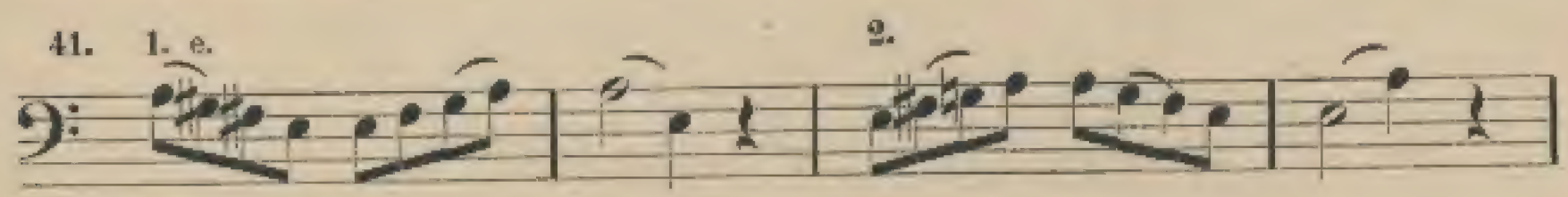
3. 4. (vermindert)

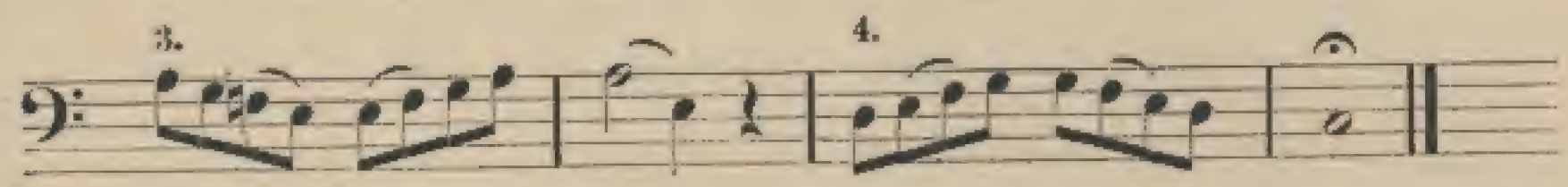
39. 1. c. 2.

3. 4. (vermindert)

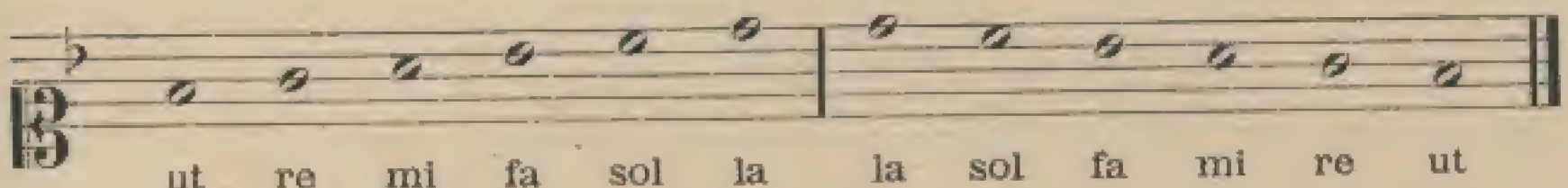
40. 1. d.

41. 1. e.

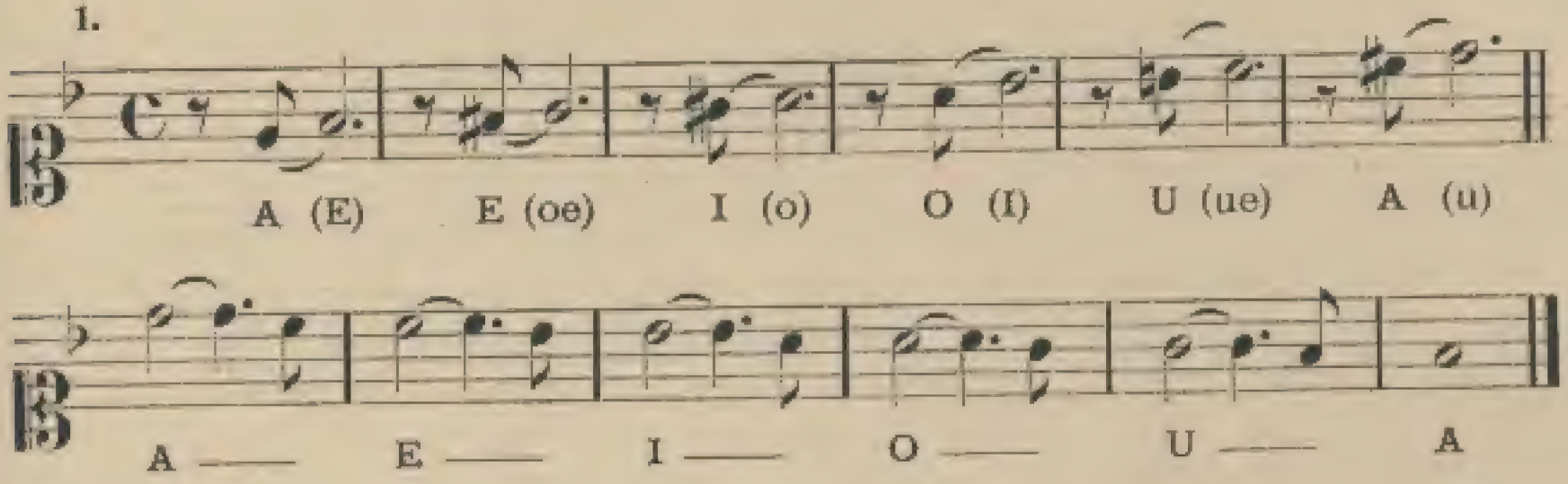




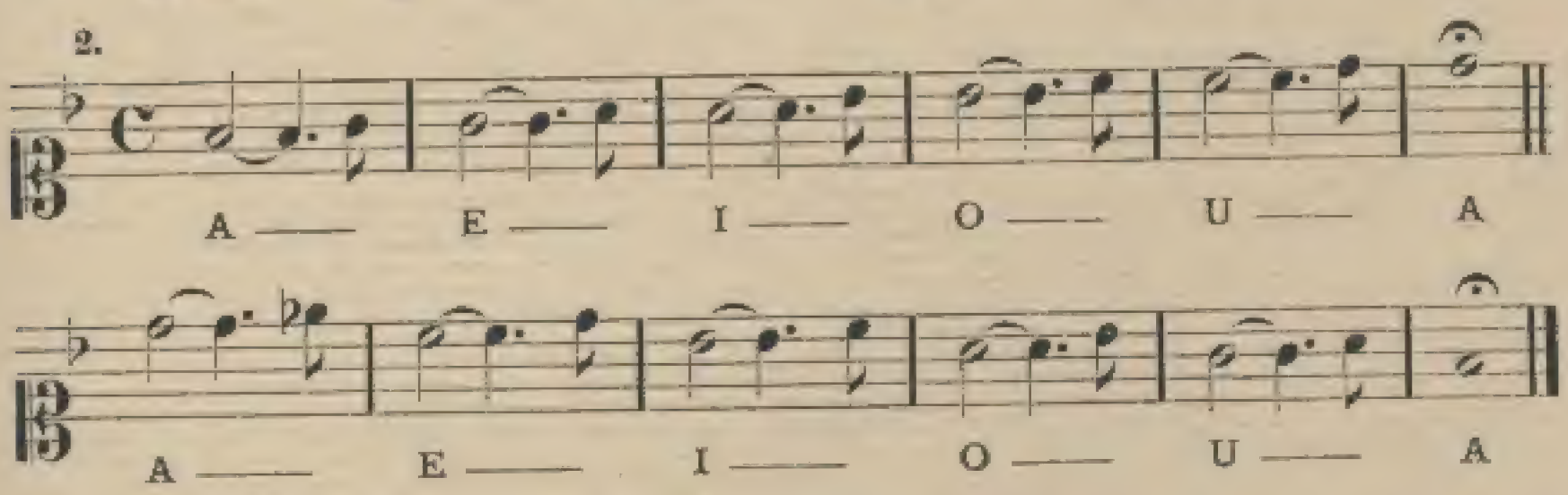
Uebungen von Herbst im Hexachord.



1.



2.



Man ändere nicht die Kehlkopfstellung nach dem Vocal *U*, wenn darauf der Vocal *A* folgt. Das Hinaufschnellen des Kehlkopfes erzeugt plötzlich flache Töne.

Man übe bald auf den sechs offenen, bald auf den sechs geschlossenen Vocalen.

3.

A — E — I — O — U — A

A — E — I — O — U — A

4.

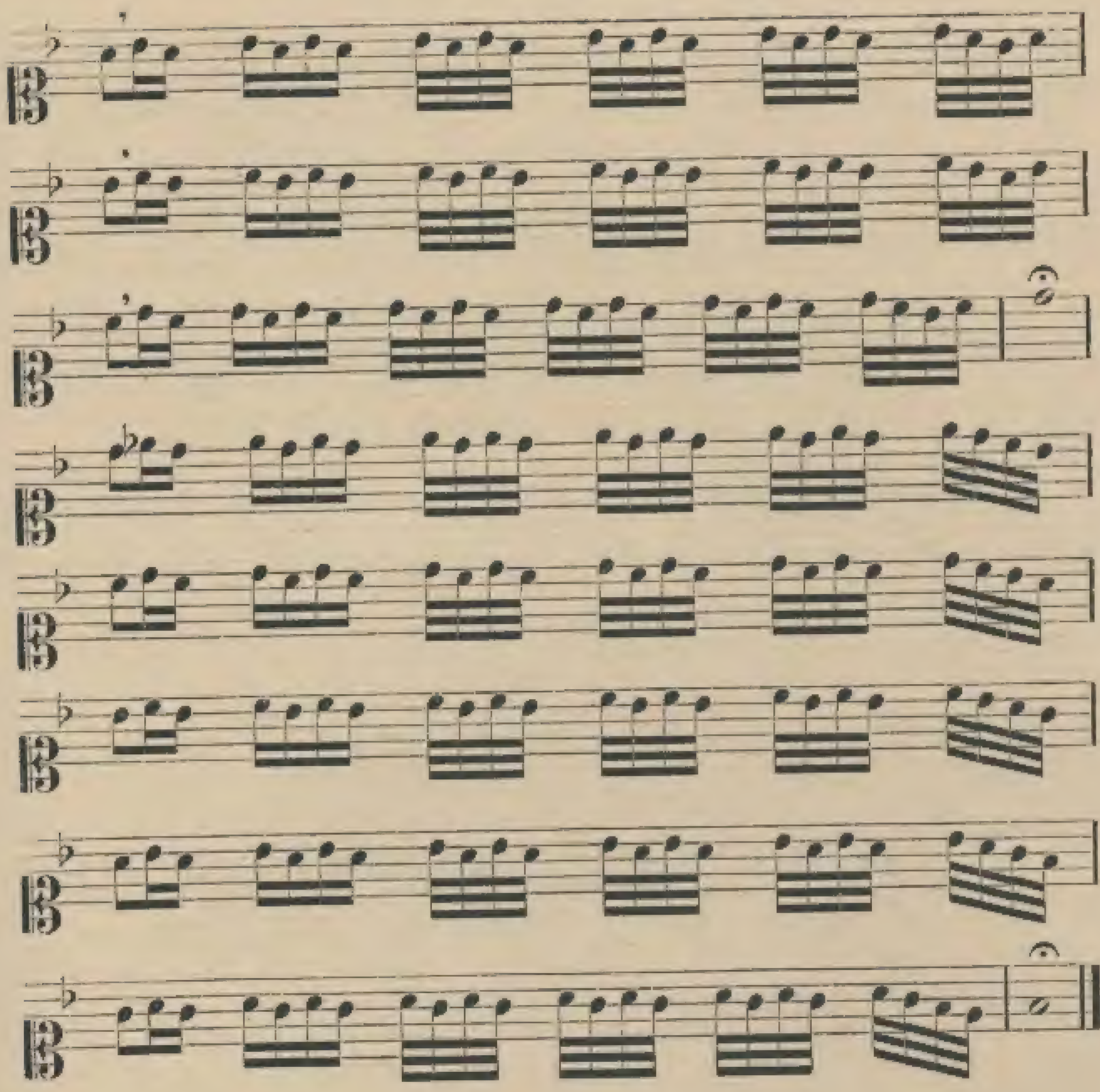
Ae — e — ð — ì —

ùe — ù ae — e —

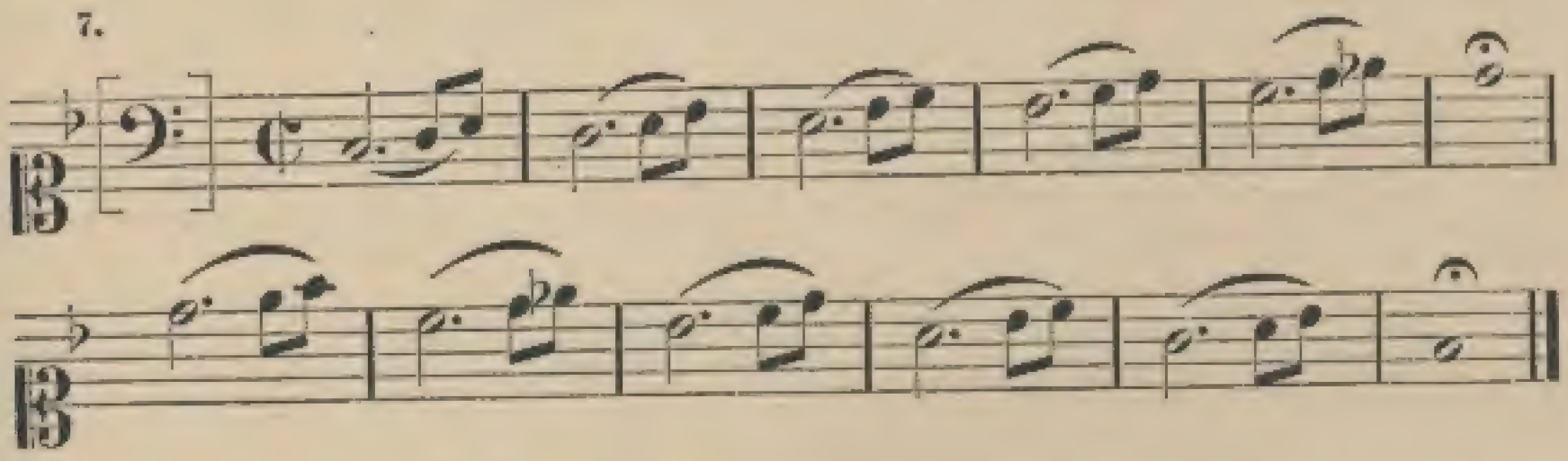
ò — ì — ùe — ù

5.

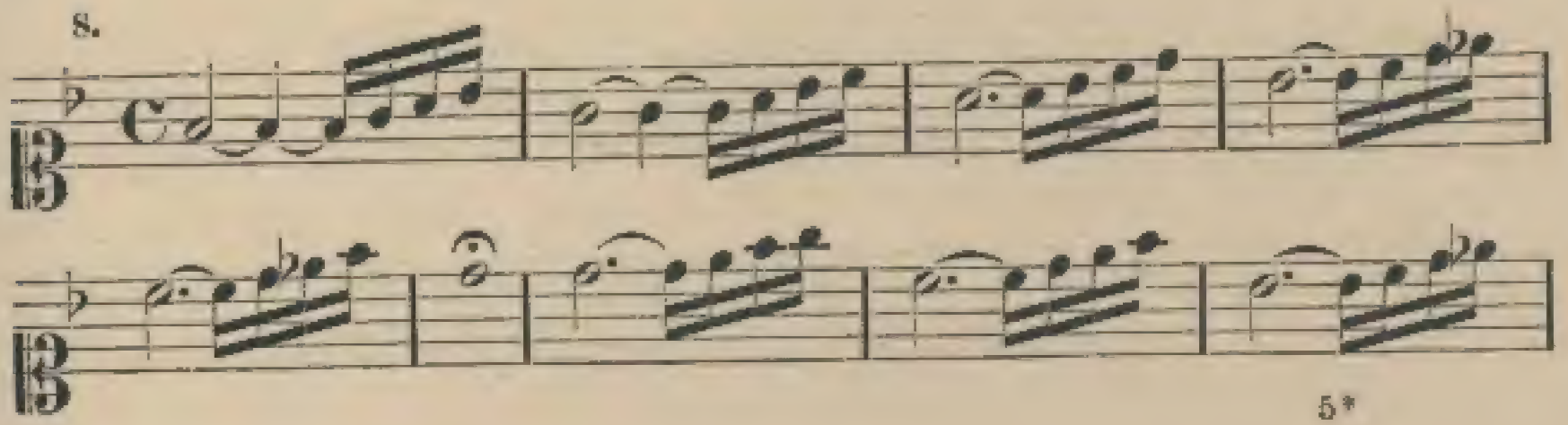
6.



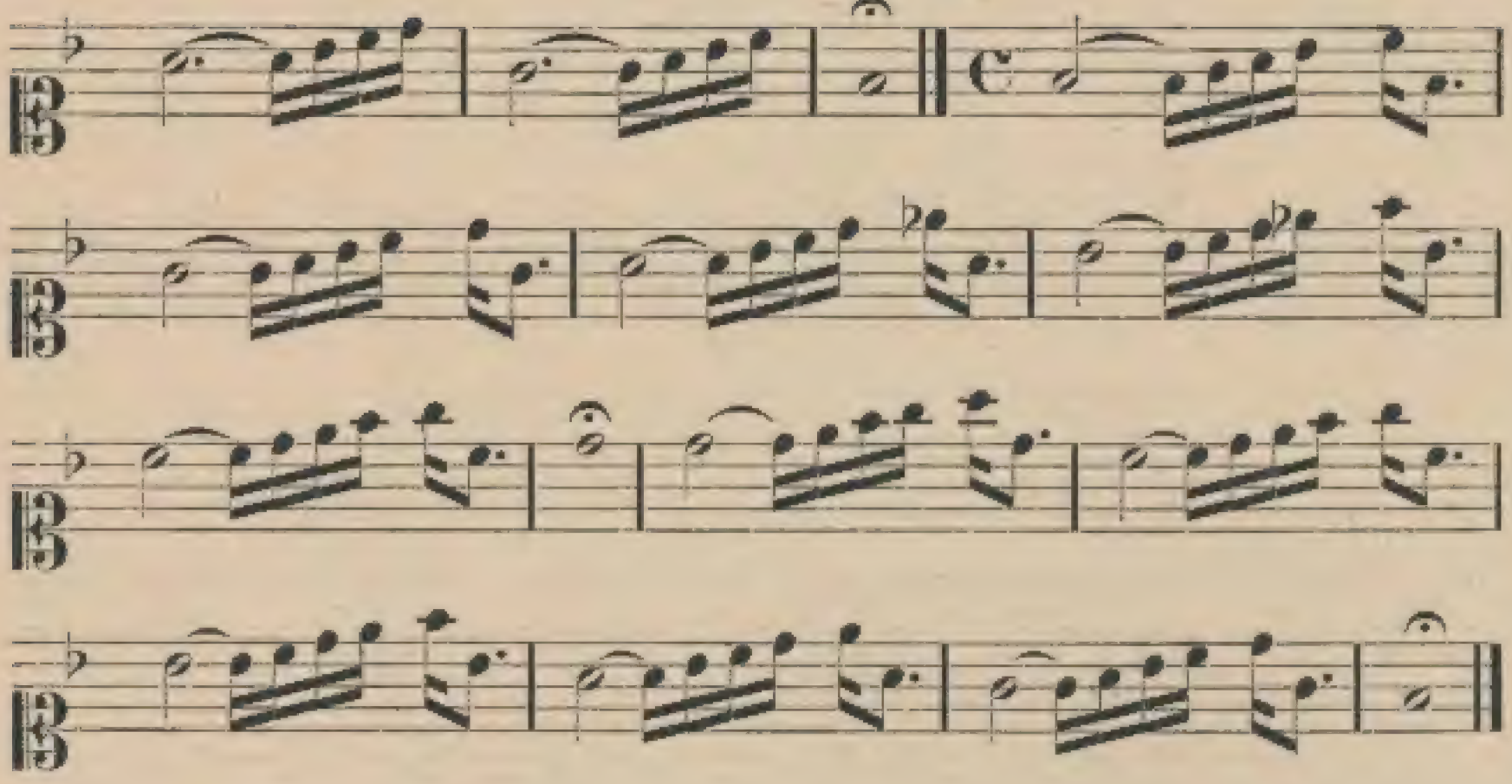
7.



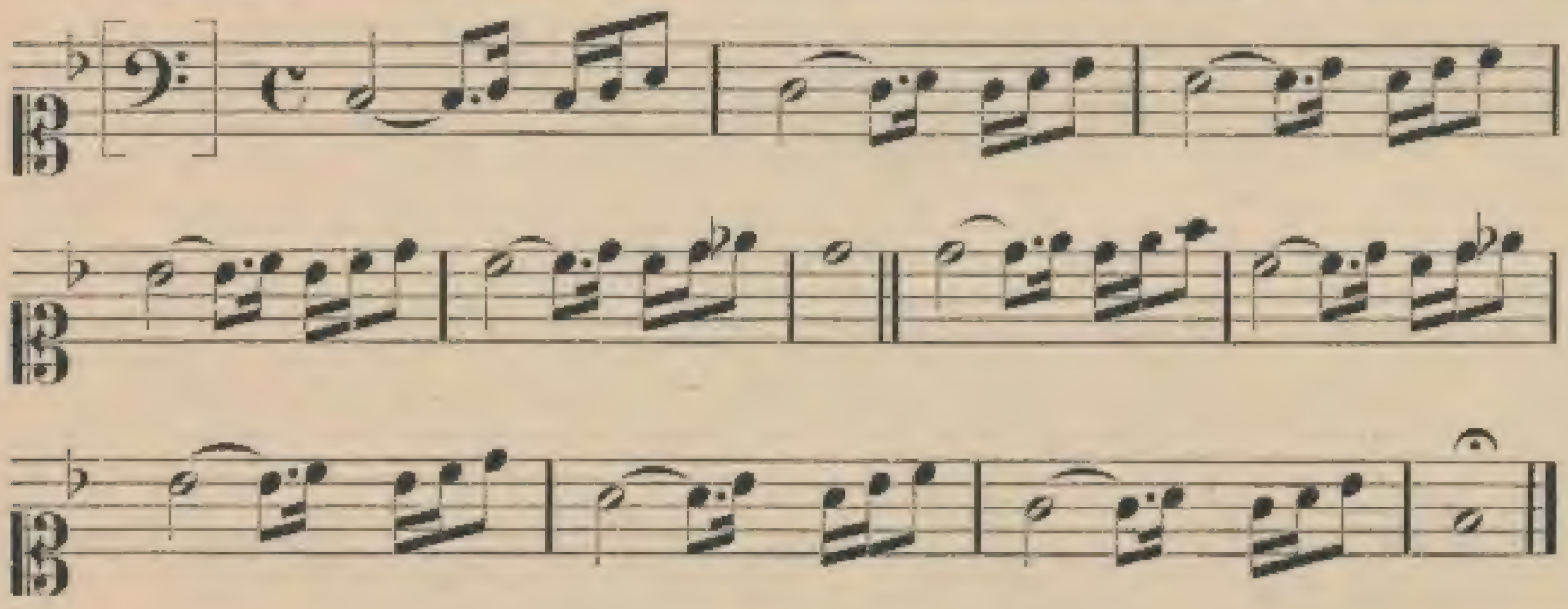
8.



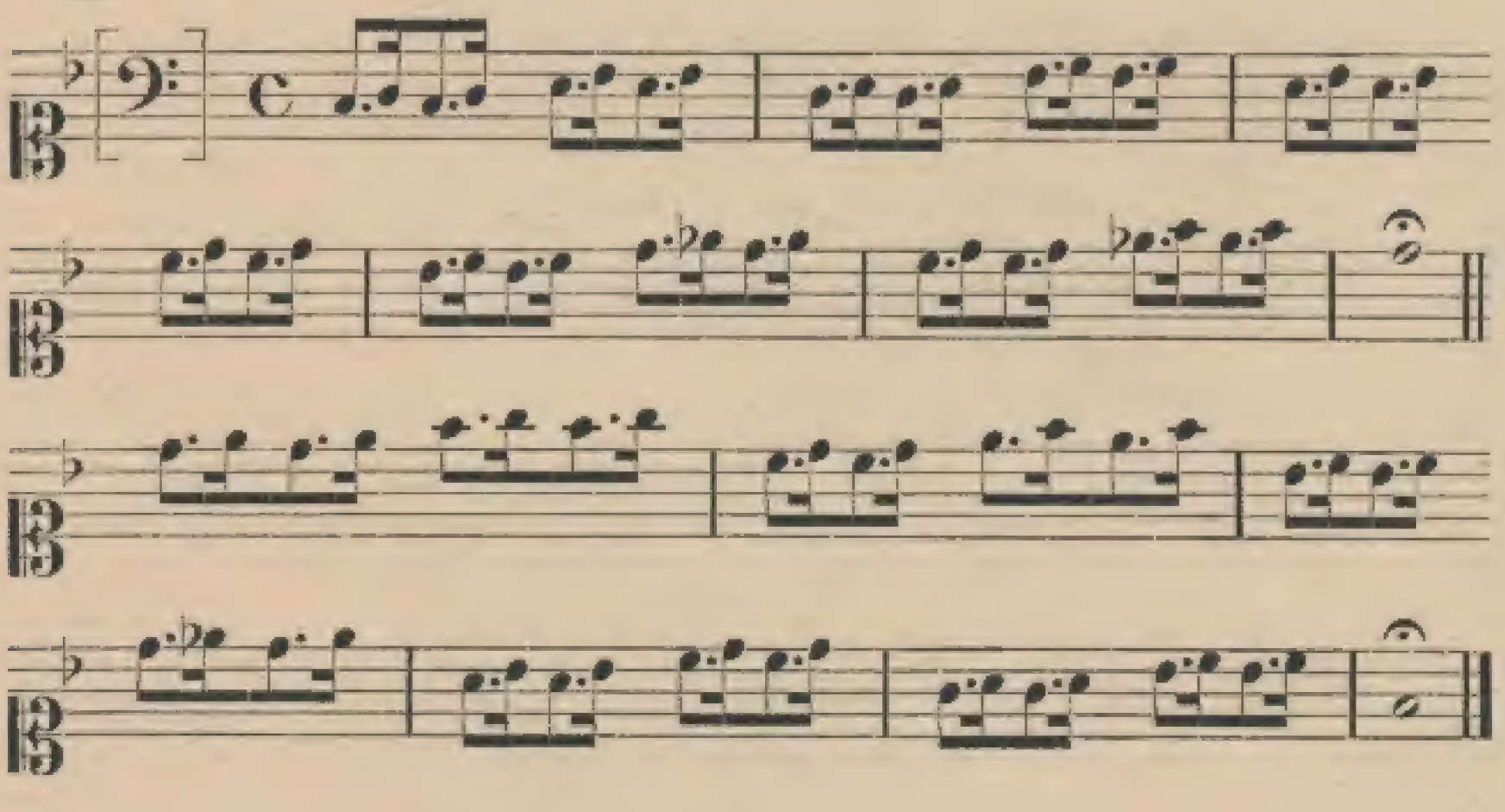
9.



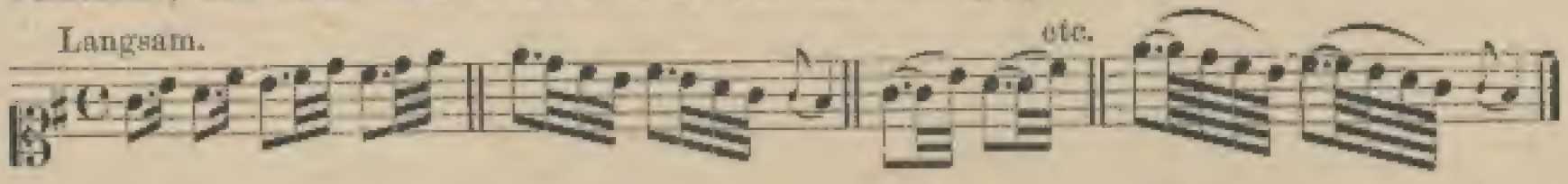
10. Esclamazione con ribattuta di Gola. Accente mit Kehlschlag verbunden.



11.

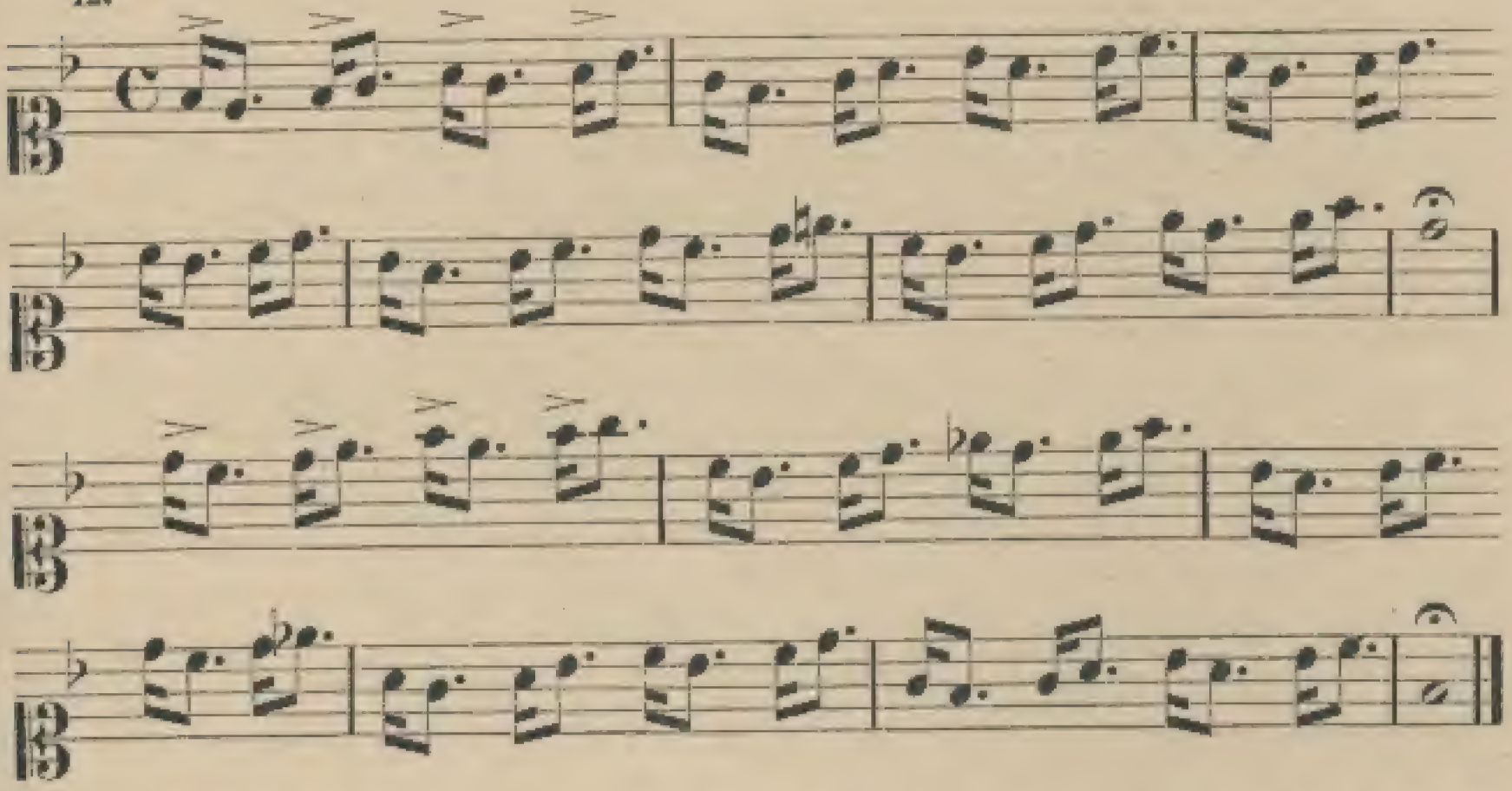


Agricola schreibt in Bezug auf folgende Figuren: „Die kurzen Noten, welche hinter einem Punkte stehen, absonderlich Sechzehntheile oder Zweiunddreissigtheile, auch im Allabreve die Achttheile, werden allezeit, es sei in langsamer oder geschwinder Taktbewegung, es mögen ihrer eine oder mehrere sein, sehr kurz und ganz am äussersten Ende ihrer Geltung ausgeführt; die vor dem Punkte stehende wird dagegen desto länger gehalten. Die Note vor dem Punkte wird verstärkt, die nach dem Punkte aber schwächer angegeben.“



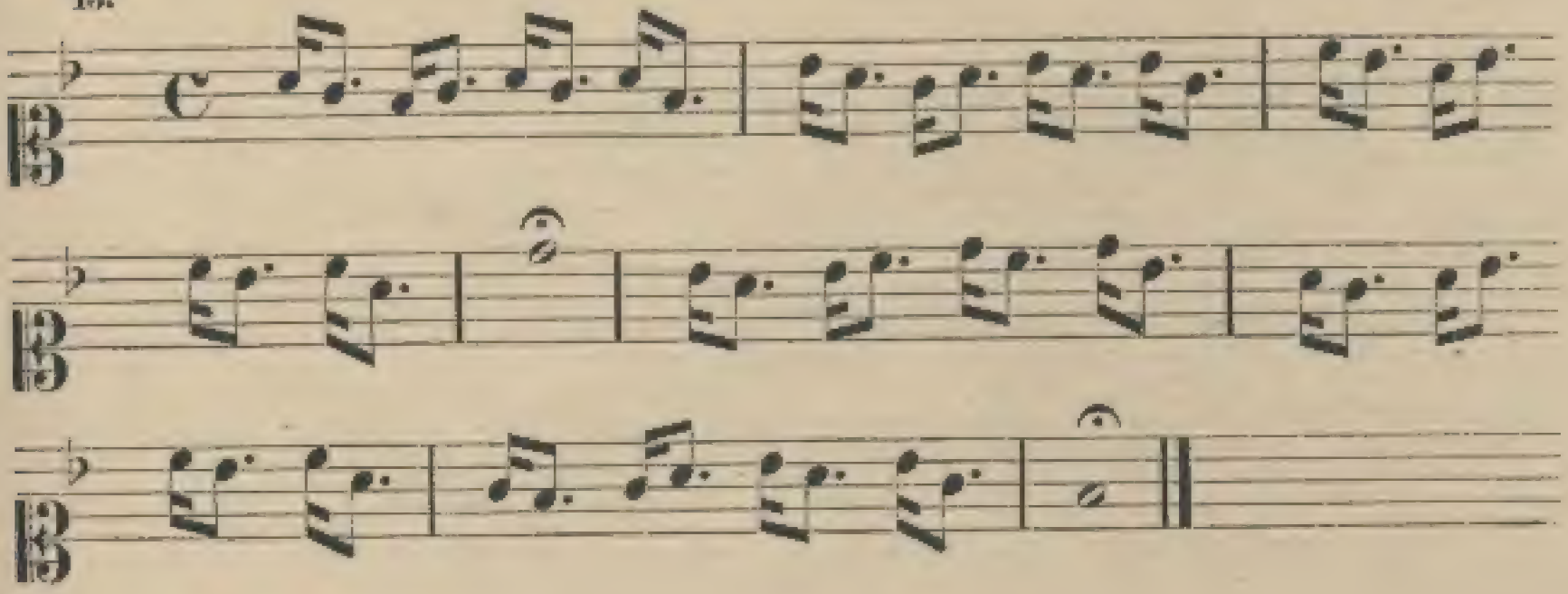
„Wenn die kurze Note voran, und der Punkt hinter der zweiten steht, so ist die erste Note so kurz als möglich, das Uebrige wird der Note zugelegt, die den Punkt hinter sich hat.“ Z. B.

12.

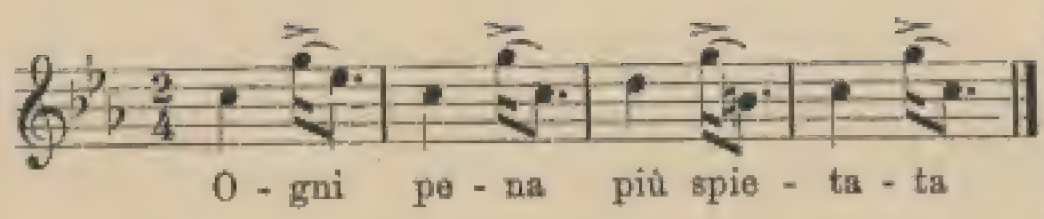


„Bei diesen Figuren aber wird die erste Note stark und die vor dem Punkte, welche allezeit an jene geschleifet wird, schwächer angegeben, aber wohl ausgehalten, und, wenn Zeit dazu ist, wieder verstärket.“

13.

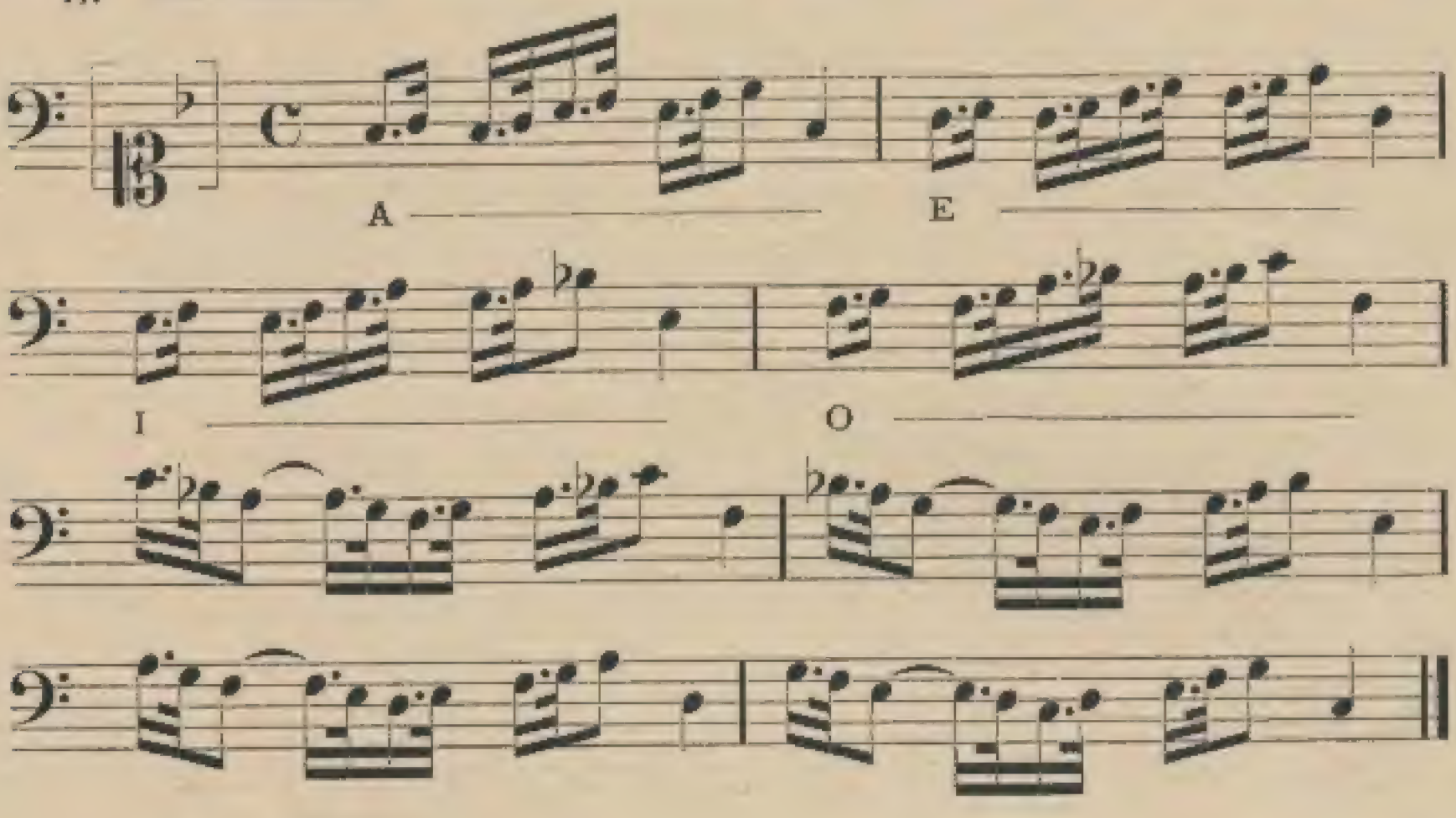


(Siehe Pergolese's Siciliano in C moll für Sopran.)

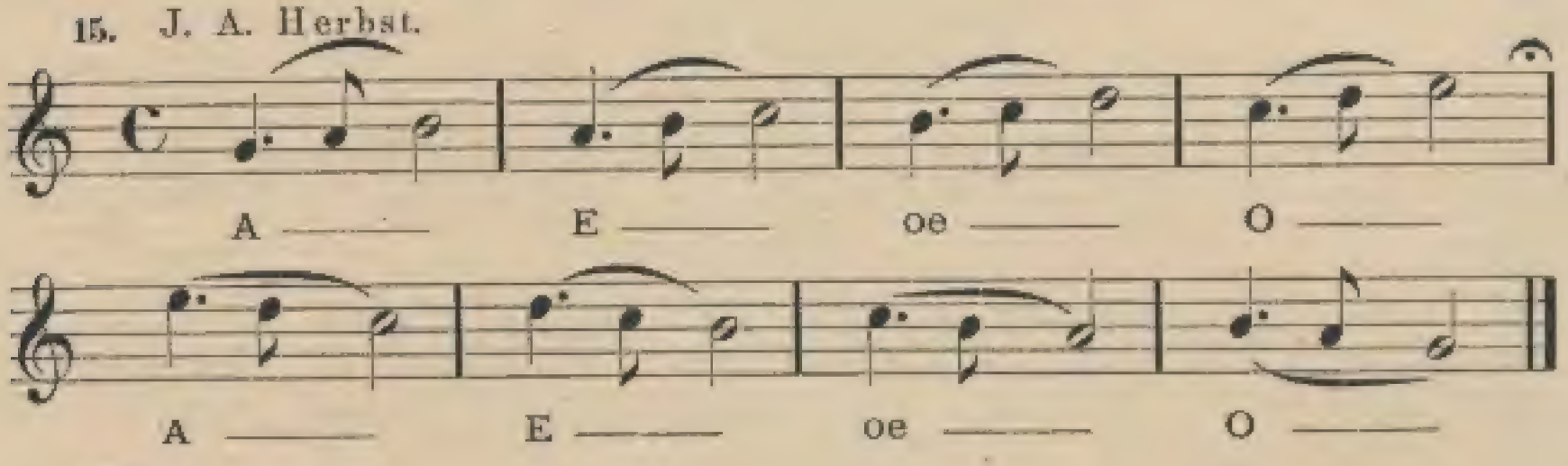


Siehe auch die Arie der „Delila“ in Händel, „Samson“: „Die flücht'-gen Freuden“.

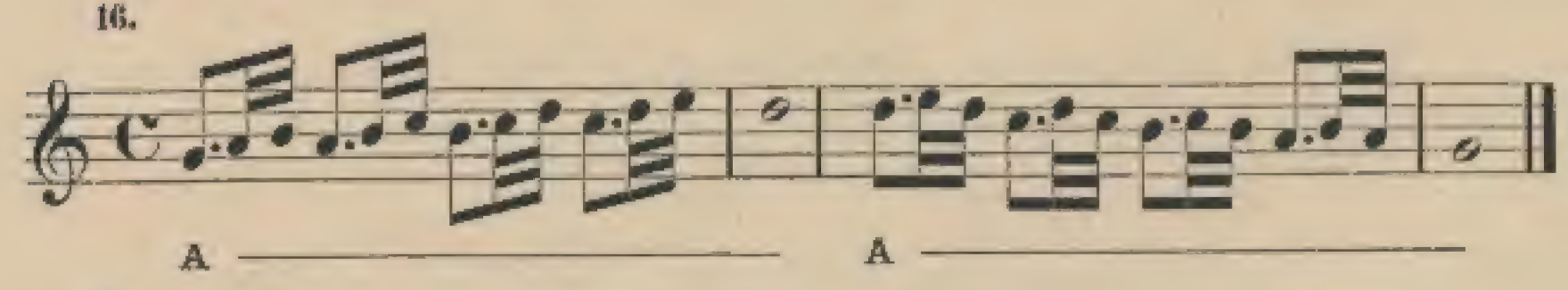
14. Nach Herbst.



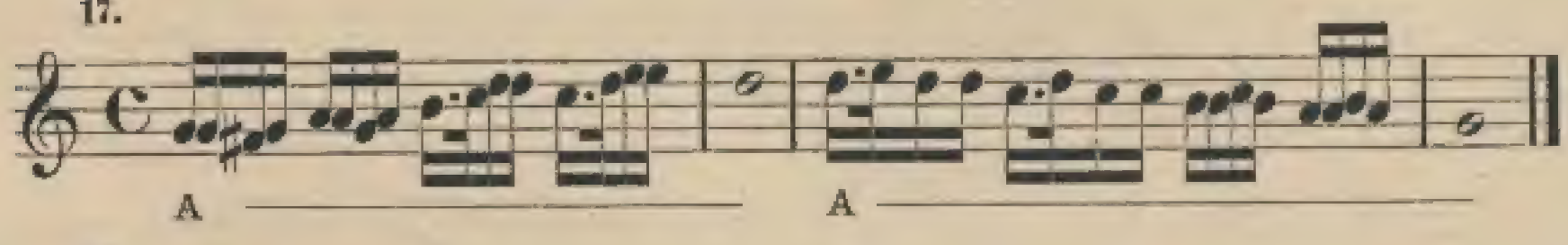
15. J. A. Herbst.



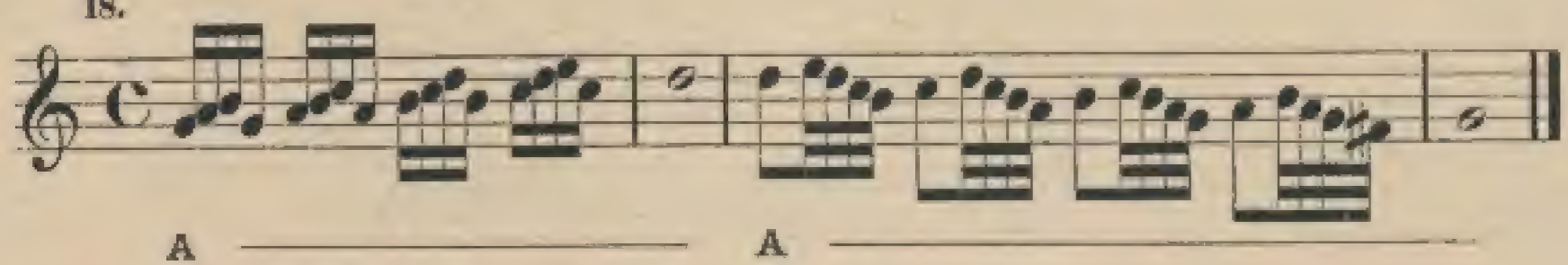
16.



17.

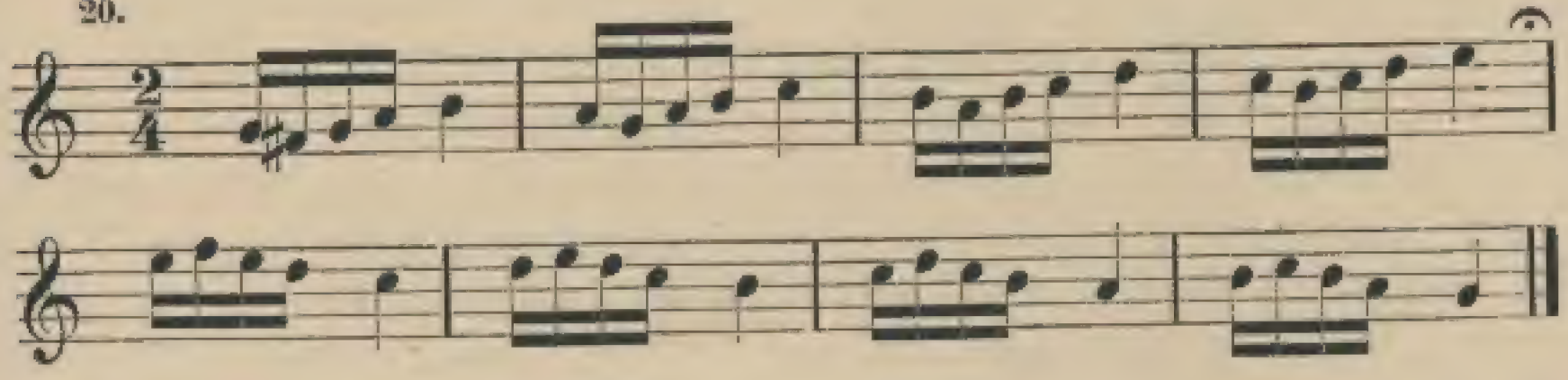


18.

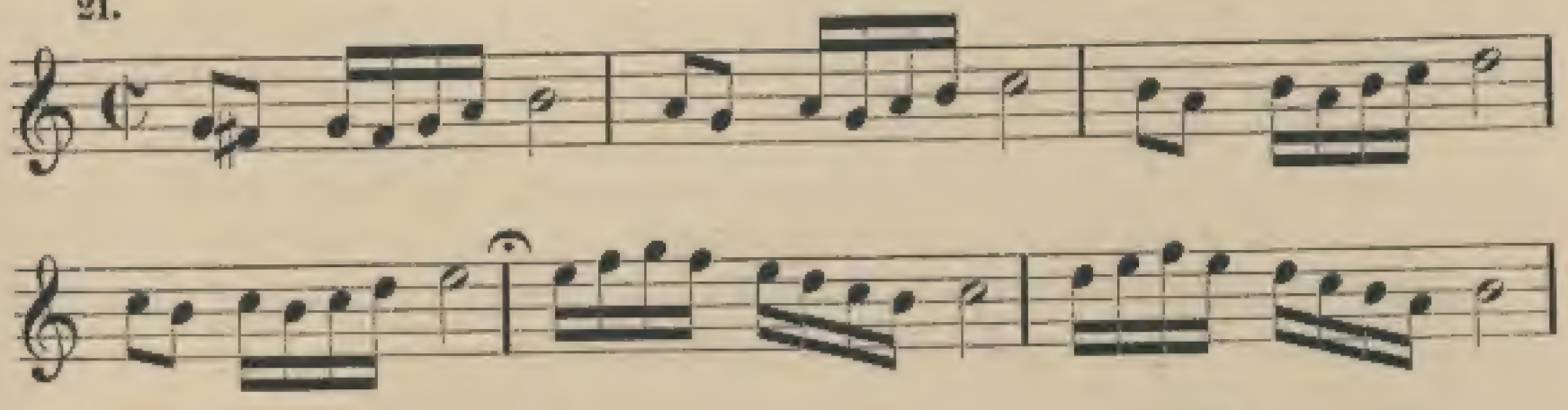


19.

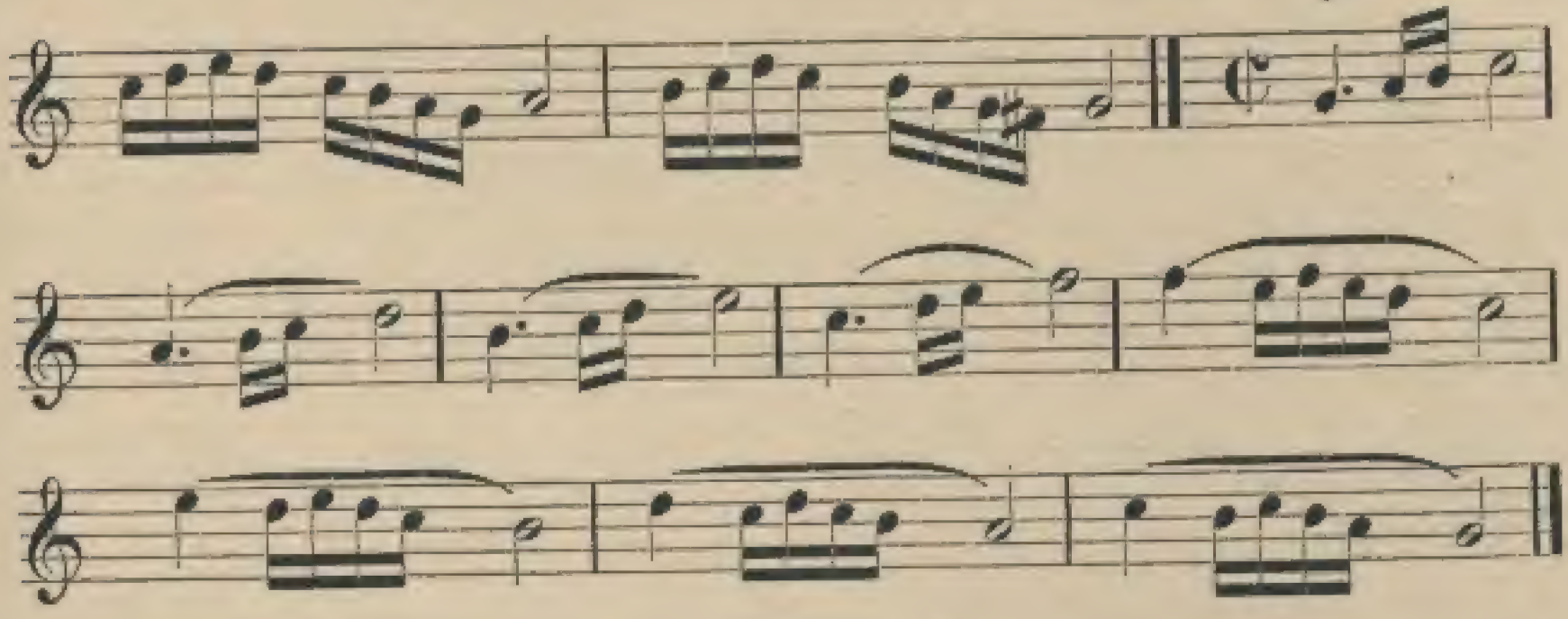
20.



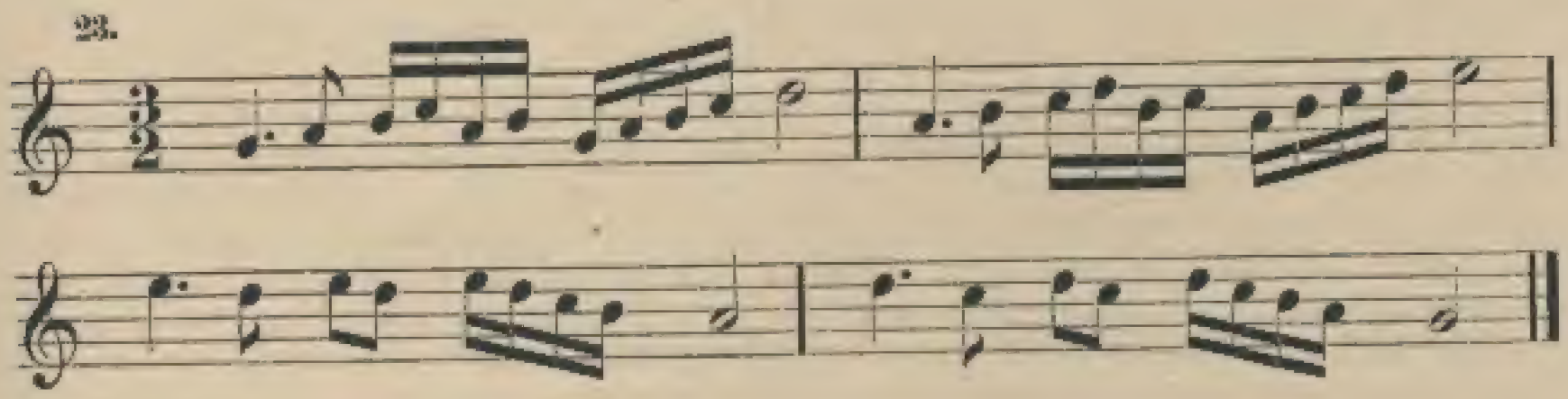
21.



22.



23.



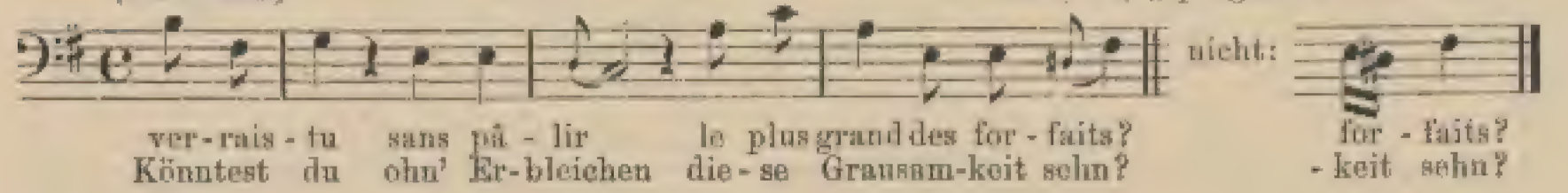
Die Verzierungen (Manieren).

Hier kommt es nicht auf eine ausführliche Abhandlung über die Verzierungen, oder „Manieren“ (wie man sie früher nannte), sondern hauptsächlich darauf an, zu zeigen, wie man zu einer correcten und lebendigen Ausführung derselben gelangt, und zwar unter Zugrundelegung der Regeln aus Tosi's „Anleitung zur Singkunst“ (1723), welche der Uebersetzer Agricola verfasst hat. Diese Regeln haben sich bis auf den heutigen Tag bewährt und behalten für Compositionen aus älterer Zeit, die unsere Concert- und Opernrepertoire reichlich noch schmücken, volle Giltigkeit.

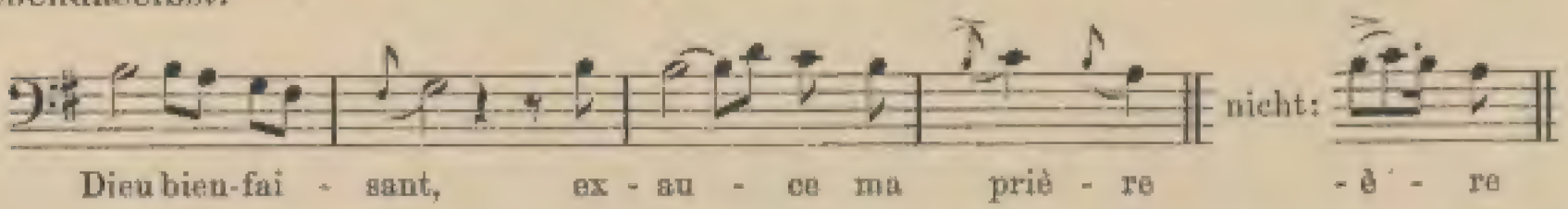
„Der Zweck der Vorschläge“, sagt Agricola, „ist entweder den Gesang desto besser zu verbinden, oder etwas scheinbar Leeres in der Bewegung des Gesanges auszufüllen, oder die Harmonie noch reicher und mannigfaltiger zu machen, oder endlich dem Gesang mehr Lebhaftigkeit und Schimmer mitzutheilen.“ *)

1) Alle Vorschläge, fährt Agricola fort, gehören in die Zeit, nicht der vorhergehenden, sondern der auf sie folgenden Note: die Silbe, welche zu der Hauptnote gehört, wird schon auf der Vorschlagsnote ausgesprochen. Z. B.

(Moderato.) Gluck, „Iphigenie in Aulis“.



ebendaselbst:

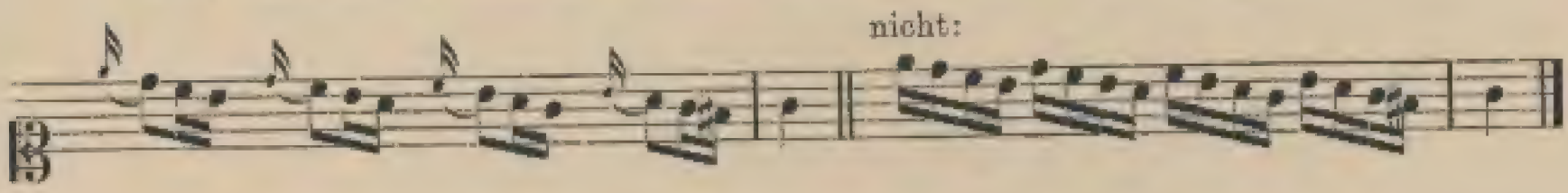


Man unterscheidet 2 Arten von Vorschlägen: kurze (nach Ph. Em. Bach unveränderliche) und lange (nach Ph. Em. Bach veränderliche).

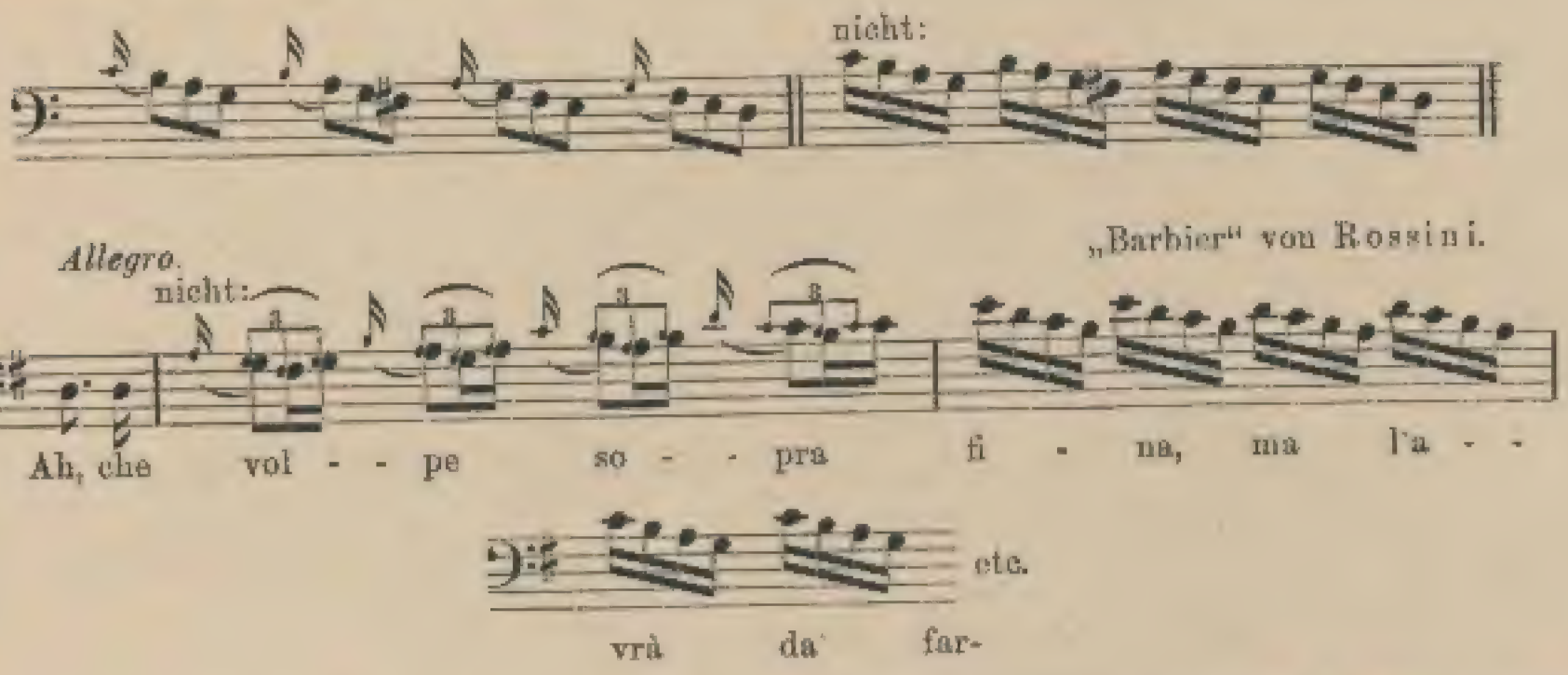
*) Warum ist die Anwendung der Vorschläge Vielen so schwer? Warum befolgt man nicht mehr die einfachen Regeln der Meister? Die Schreibweise mag wohl hauptsächlich daran Schuld sein. Vor Tosi's Zeit wurden, wie aus des Meisters Worten deutlich erhellt, die Vorschläge überhaupt nicht aufgeschrieben. In Scarlatti's und Lotti's Cantaten z. B., deren ich eine grosse Anzahl kenne, sind keine vermerkt. Tosi eifert darum in seiner „Anleitung zur Singkunst“ sehr gegen die „Virtuosen nach der Mode“, die zu seiner Zeit eine neue Schreibart einführten. „Armes Welschland!“ ruft er aus, „aber man sage mir doch: wissen etwa die heutigen Sänger nicht, wo die Vorschläge angebracht werden müssen, wenn man sie ihnen nicht mit dem Finger andeutet? ... O grosse Schwachheit desjenigen, welcher sich durch Beispiele verführen lässt. O ehrenrührige Beschimpfung für Euch, ihr neumodischen Sänger, die ihr euch Lehren geben lasst, welche nur für Kinder gehören“ u. s. w. Wie bei uns. Man lässt heutzutage oft die Vorschlagsnoten ganz weg, indem man sie durch grosse Notenköpfe ersetzt.

Kurze Vorschläge.

2) Einige Vorschläge sind ganz kurz, und bei allen Noten, vor denen sie stehen, es mag deren Geltung und auch die Taktbewegung sein, welche sie will, von einerlei, das ist von sehr geringer Währung. Sie benehmen der Hauptnote von ihrer bestimmten Dauer so wenig als möglich. Doch versteht sich, dass sie grösstentheils nur vor kurzen Noten Platz finden.

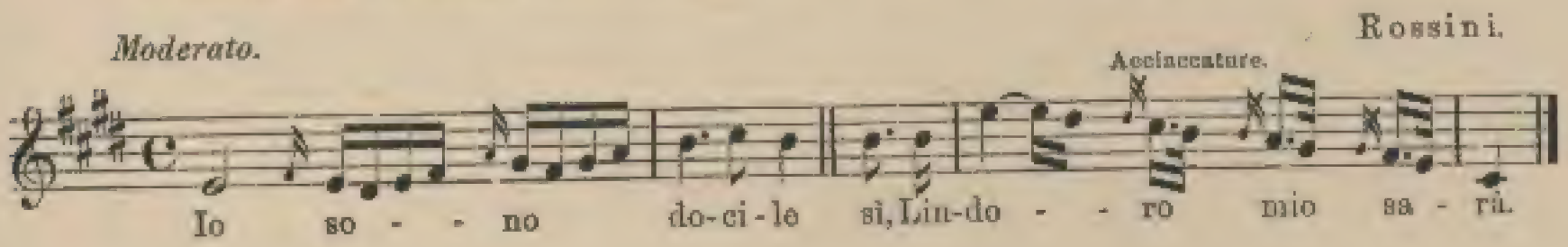


Auch vor den Triolen-Figuren sind die Vorschläge stets kurz. Den kurzen Vorschlag nennt man auch „acciaccatura“.

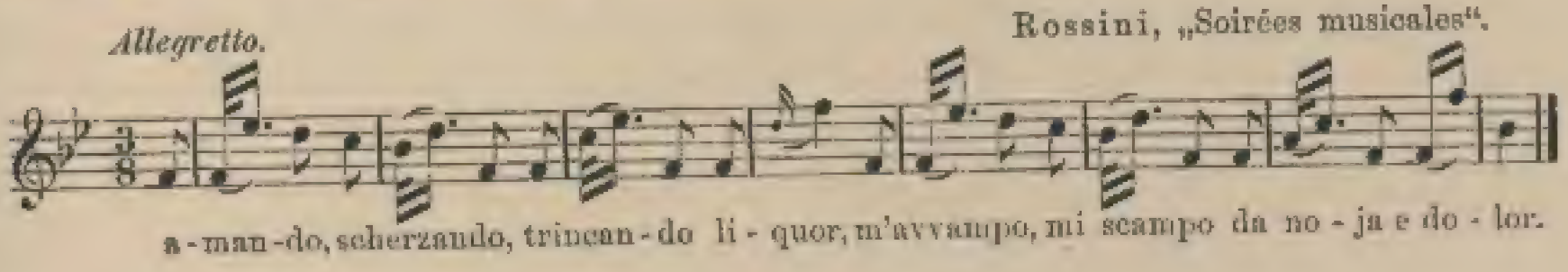


Die im zweiten Takte folgenden Quattrinen müssen sehr gleichmässig, mit schmeichelndem Ton vorgetragen werden.

Leichter ist folgende Anwendung des kurzen Vorschlags:

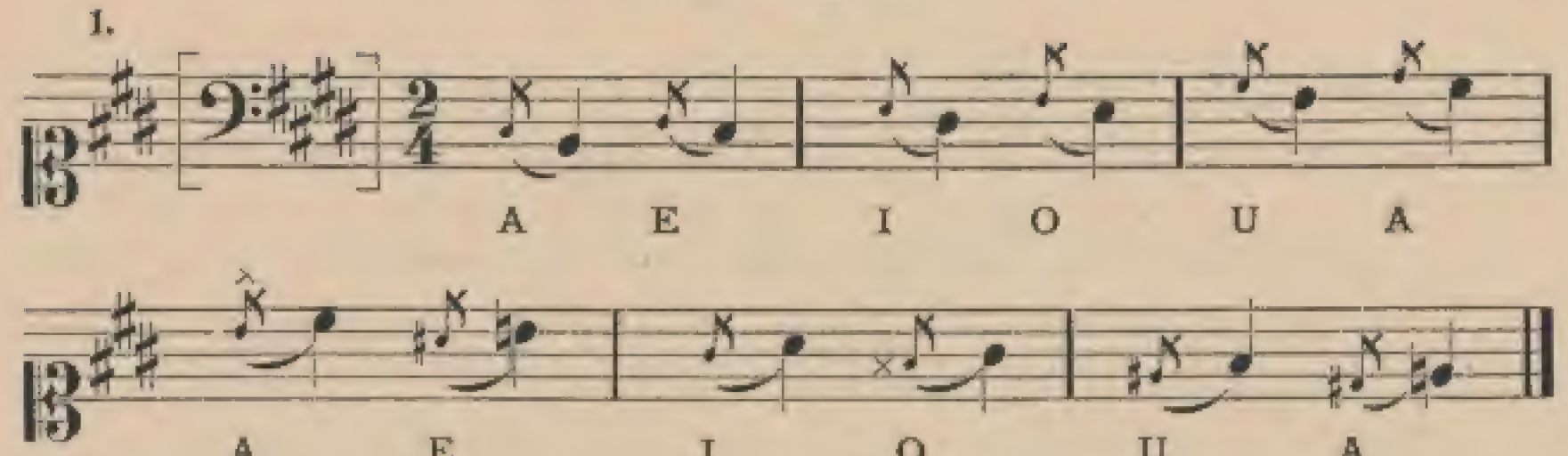


Die Anschlagsnote unterscheidet sich von dem Vorschlag dadurch, dass erstere unbetont ausgeführt wird. Die zweite Note erhält die Betonung. Im vierten Takte wird der kurze Vorschlag stark betont.

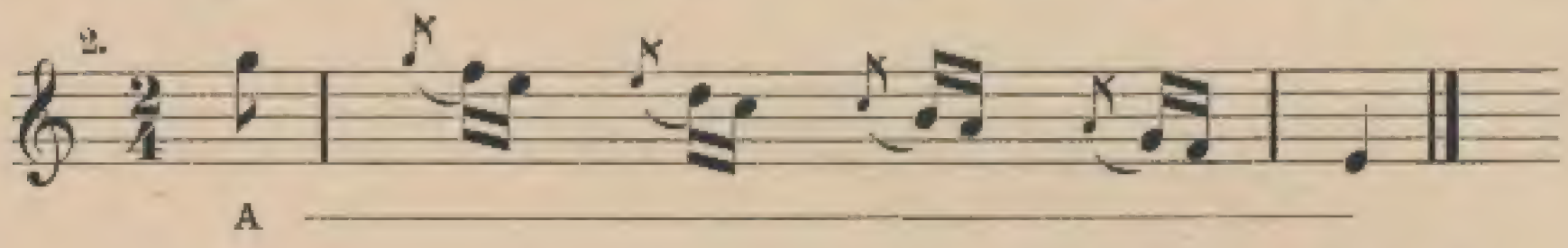


Uebungen.

1.

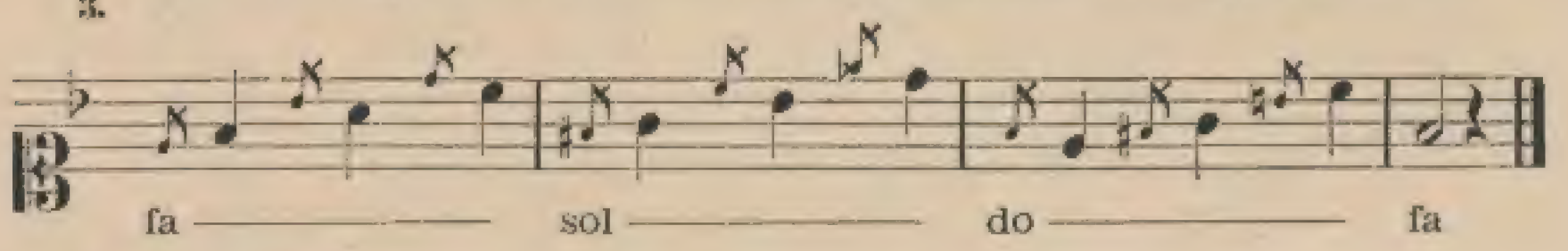


2.

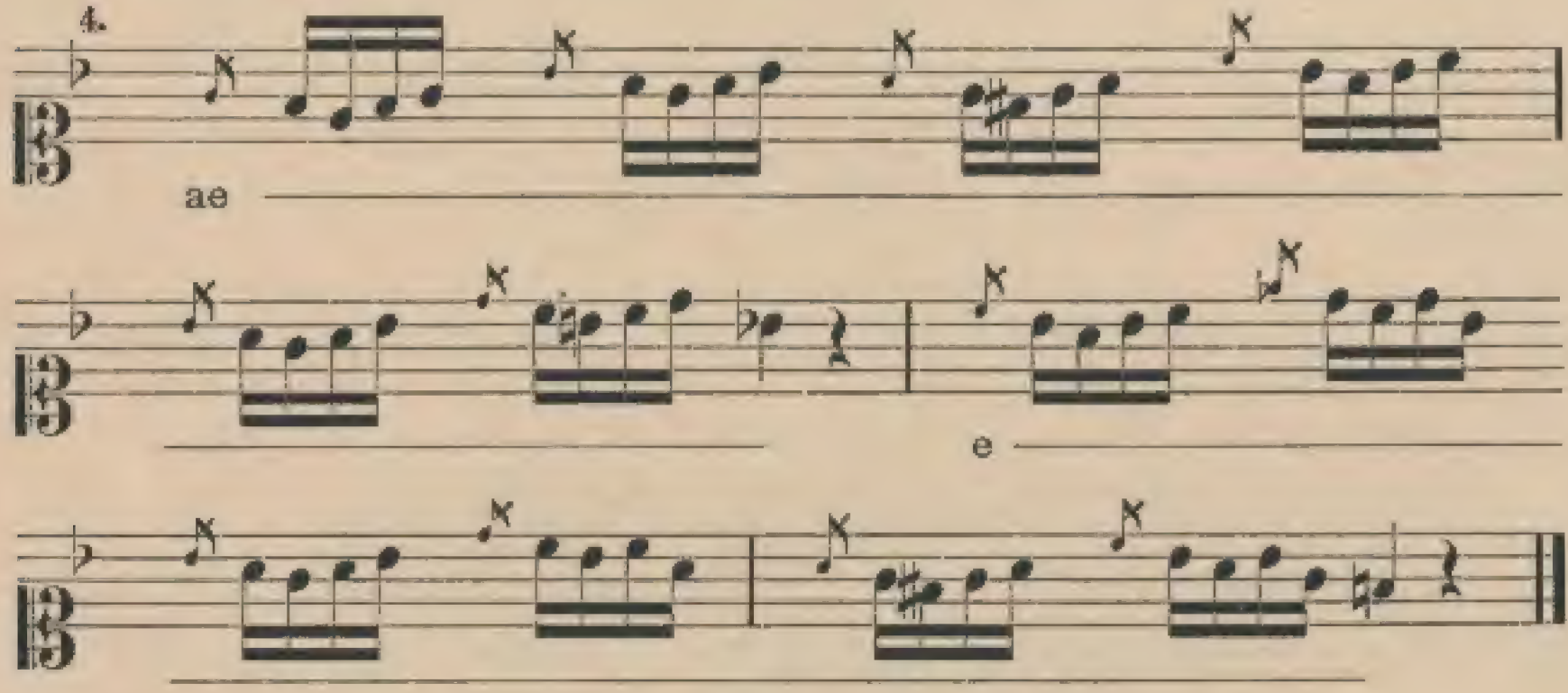


Man beachte genau die vorkommenden angehauchten Vorschläge bei Nr. 2.

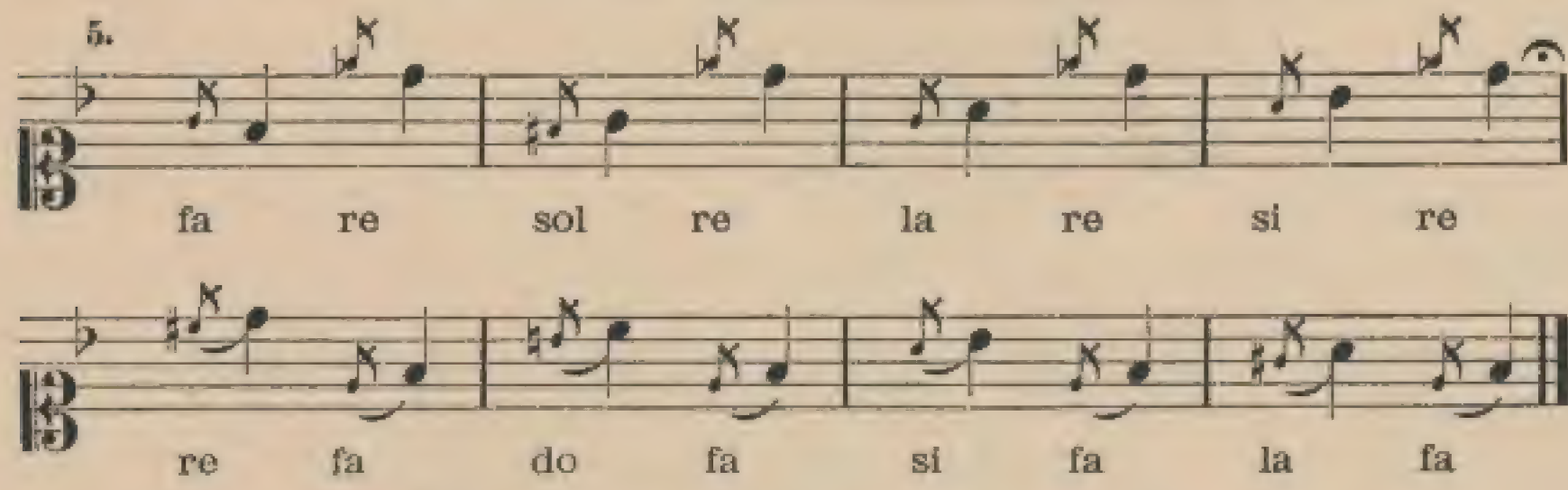
3.



4.



5.

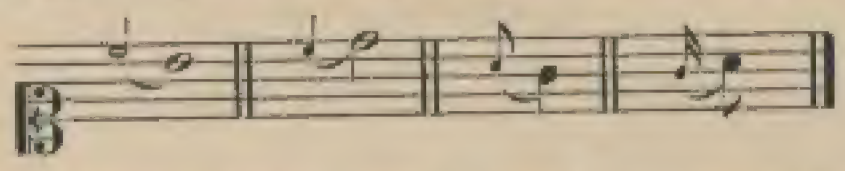


Siehe Aprile's Exercices Nr. 22 (Edition Peters Nr. 1446).

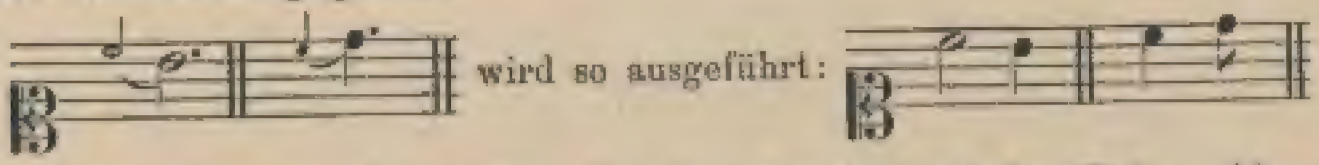
Lange Vorschläge.

3) Andere Vorschläge sind länger als jene, doch nicht allezeit von einerlei Währung. Diese richtet sich nach der Geltung der Note, vor der sie angebracht werden. Eine lange Erfahrung, ein geläuterter Geschmack sind für die geschmackvolle Ausführung solcher Verzierungen nöthig *).

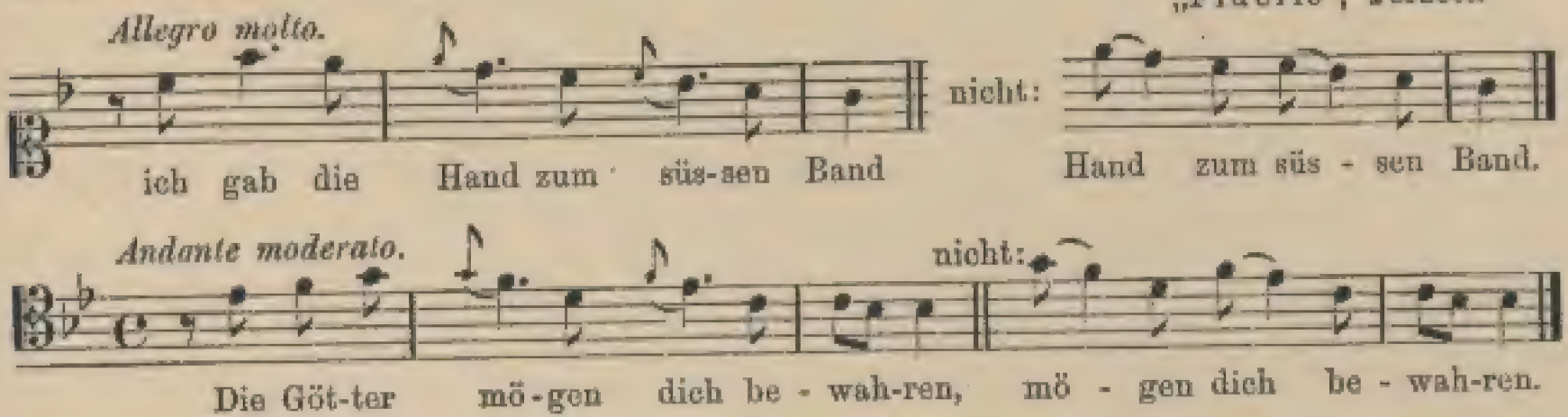
4) Die langen (veränderlichen) Vorschläge dauern, ordentlicher Weise, die Hälfte von der Zeit der Hauptnote. Hier sind sie durch die kleinen Noten, ihrer wahren Geltung nach, angedeutet. Der Vorschlag von unten ist gewöhnlich etwas kürzer, als der von oben vorzutragen.



Steht noch ein Punkt hinter der Hauptnote, so nimmt der Vorschlag die Zeit der ganzen (gross gedruckten) Note ein, und diese wird erst zur Zeit des Punktes angegeben.



Regel 4 gilt namentlich für die Vor-Beethoven'sche Zeit. Aber auch bei diesem Meister kommen Vorschläge mit punktirten Viertelnoten vor, die nach obiger Regel ausgeführt werden müssen, weil sonst die Figuren in Syncopen ausarten würden.



Anmerkung. Vergleiche die syncopirten Noten im Quartett Nr. 16 aus der „Entführung" Seite 215 und 216 der Partiturausgabe (Breitkopf & Härtel). Siehe auch für lange Vorschläge die Arie der „Iphigenie" (in Aulis) „Leb wohl" Seite 218 der neuen Partiturausgabe (Breitkopf & Härtel).

5) Alle Vorschläge müssen an die Hauptnote geschleift, mit derselben durch ein geschmackvolles Portamento verbunden werden.

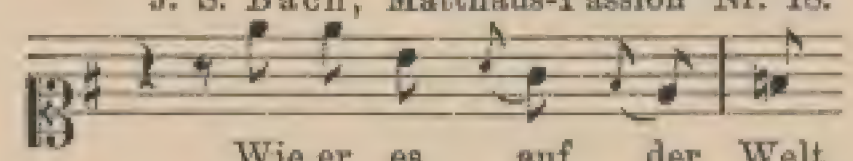
6) Jeder Vorschlag, er sei lang oder kurz, veränderlich oder unveränderlich, muss allezeit stärker angegeben werden, als die auf ihn folgende Hauptnote.

7) Wenn zwei Terzensprünge abwärts auf einander folgen, so sind die dazwischen stehenden Vorschläge gemeiniglich unveränderlich. Folgt noch ein dritter darauf, so ist er veränderlich.

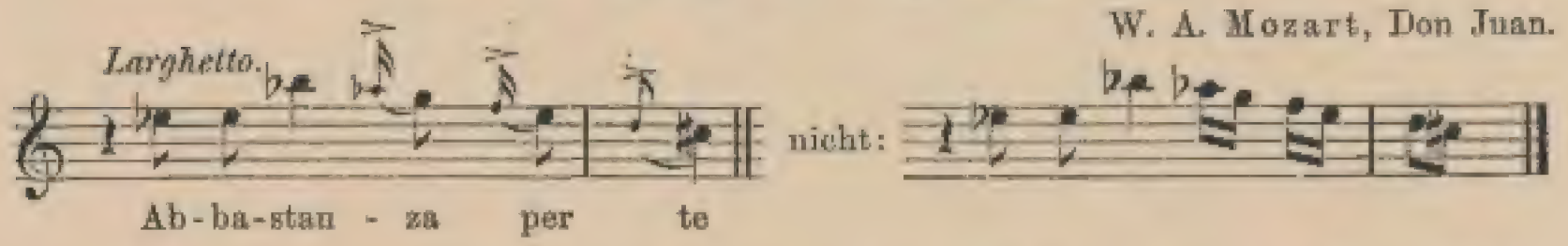
---

*) Wenn auch Gluck im oben (Seite 72) citirten Beispiele vor der halben Note *c* einen Achtel-Vorschlag schreibt, so ändert das nichts an dem Werth derselben. Gluck schreibt meistens, auch vor langen Noten, nur Achtel-Vorschläge.

J. S. Bach, Matthäus-Passion Nr. 18.

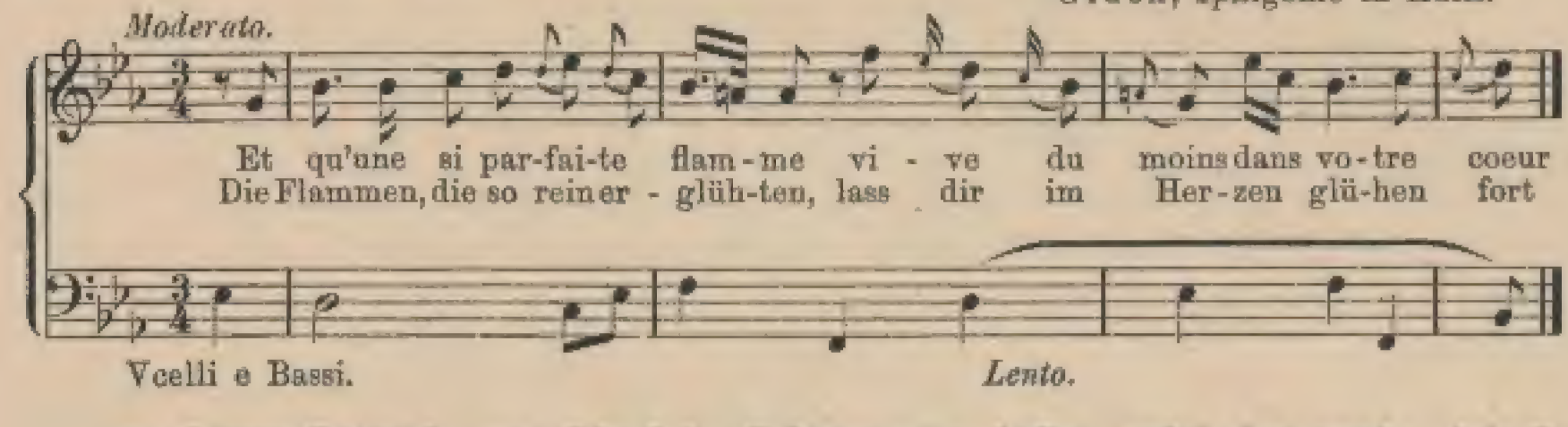


W. A. Mozart, Don Juan.

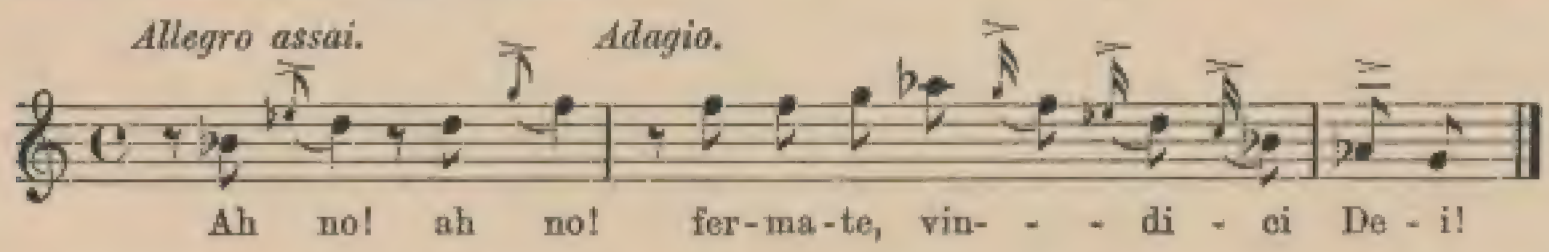


Durch die liebenswürdige Besitzerin der Originalpartitur, Madame Pauline Viardot-Garcia in Paris, kann sich Jeder überzeugen, dass auch Mozart diese Regel als richtig anerkannte. Durch gleichmässig lange Sechzehntel wird die accordische Figur *b g es* zerstört. Hier gilt Agricola's Zweck Nr. 2, „etwas scheinbar Leeres in der Bewegung des Gesanges auszufüllen".

Gluck, Iphigenie in Aulis.

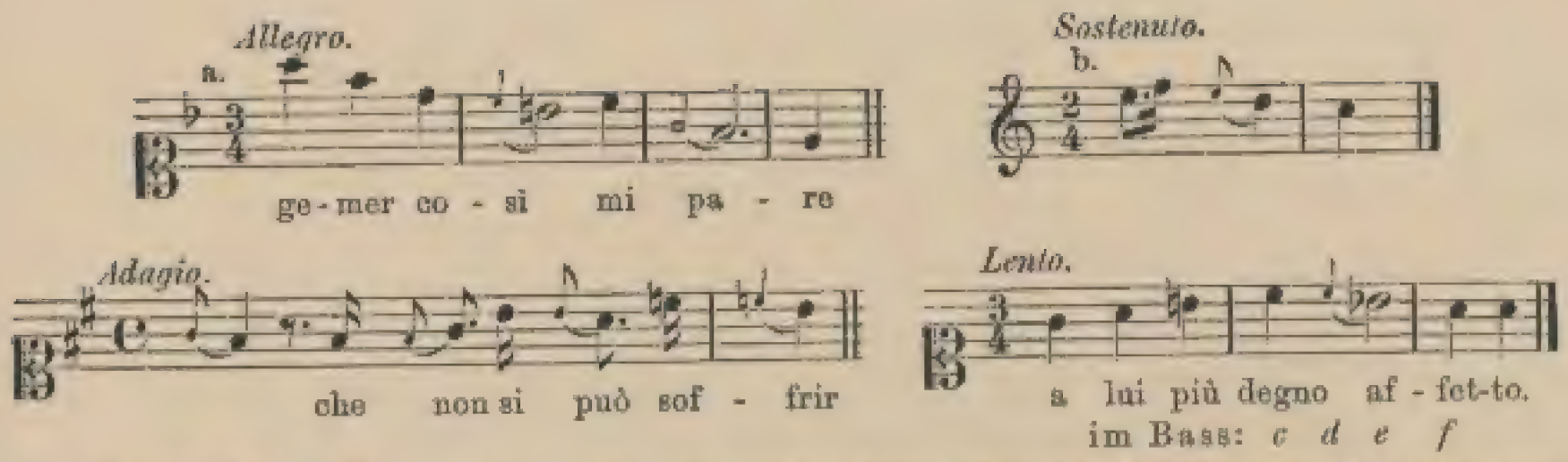


In obigem Beispiel, aus Gluck's „Iphigenie in Aulis", wird der zweite Achtel-Vorschlag *d* sehr kurz ausfallen müssen, der erste etwas länger. Siehe auch Beethoven's Concert-Arie „Ah perfido":



Auch Mozart und Gluck schreiben, wie man sieht, kurze Vorschläge zwischen zwei Terzen vor, den dritten Vorschlag lang. Die Achtel-Vorschläge zeigen deutlich, wie wenig es im Grossen und Ganzen auf die Schreibweise der Vorschlagsnote ankommt. Die Hauptsache bleibt immer, den Werth der Hauptnote zu berücksichtigen und danach die Länge der Vorschlagsnote zu bemessen. Früher wurde in der Gesangslehre dieser schwierigen Frage weit mehr Zeit gewidmet, als in unseren Tagen. Wenn ich aber die zweite Scene der „Meistersinger" (David, die Lehrbuben und v. Stolzing) studire, so sehe ich in diesem modernen Beispiele Grund genug, recht genau und nach den Regeln „unserer Alten", das heisst nach bestimmten Principien, zu Werke zu gehen.

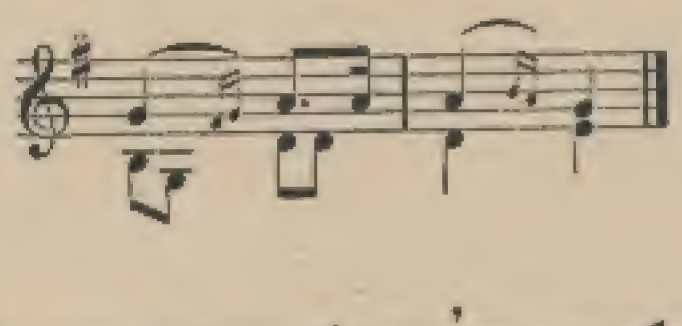
8) Es ist natürlich, dass die veränderlichen Vorschläge (bald länger, bald kürzer) nur vor solchen Noten stehen können, welche entweder durch ihre Geltung oder durch die Taktbewegung etwas lang sind und die Anbringung einer Dissonanz erlauben. Folglich stehen die bald langen, bald kürzeren Vorschläge nur vor anschlagenden Noten zu Anfange der guten Takttheile (a.), auch wohl bei langsamer Taktbewegung vor jedem Taktgliede (b.)

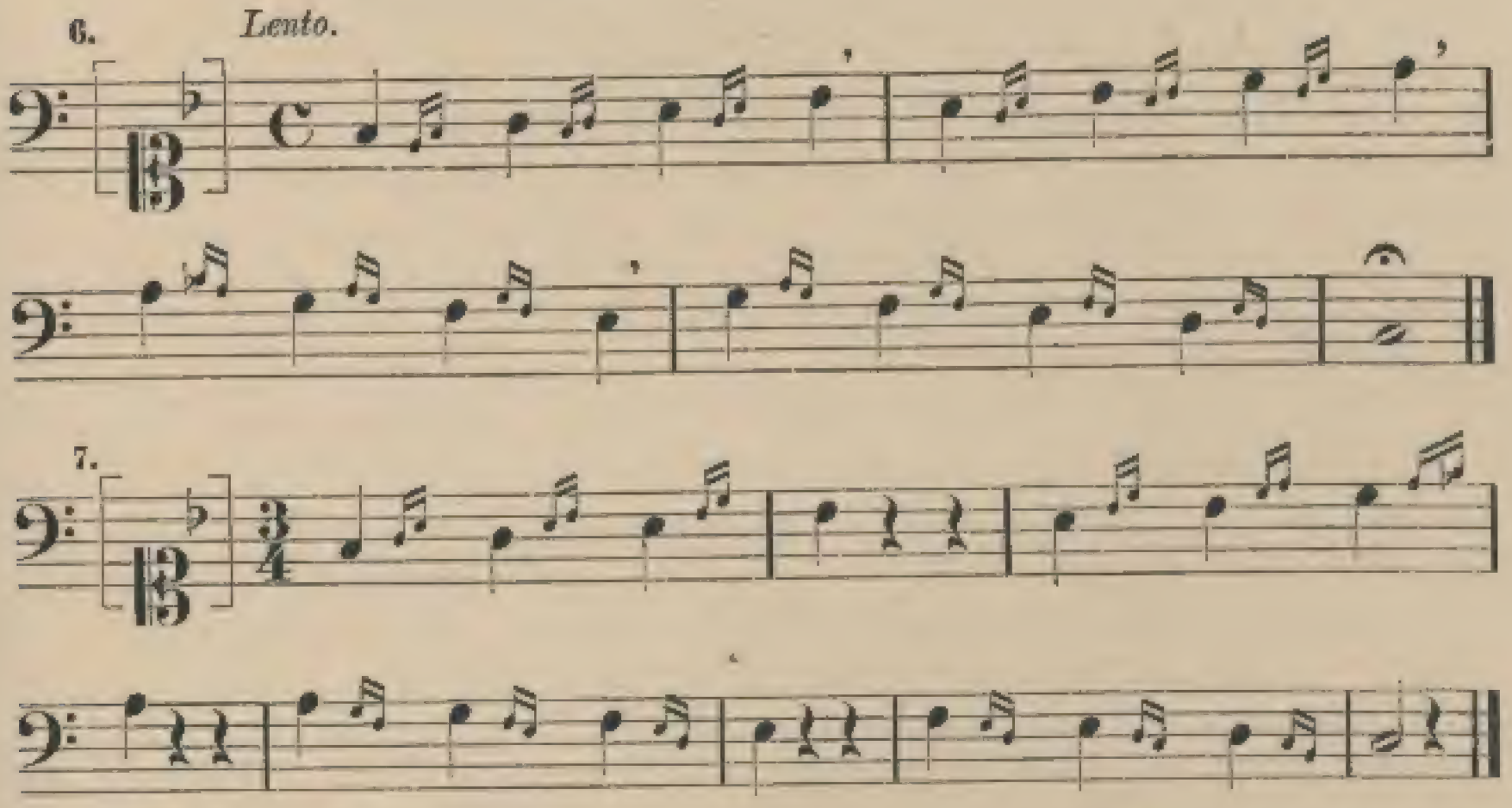


9) Die Vorschläge, welche vor den schlechten oder durchgehenden Taktgliedern und überhaupt vor allen kurzen Noten vorkommen, sind alle kurz oder unveränderlich.

Nachschläge.

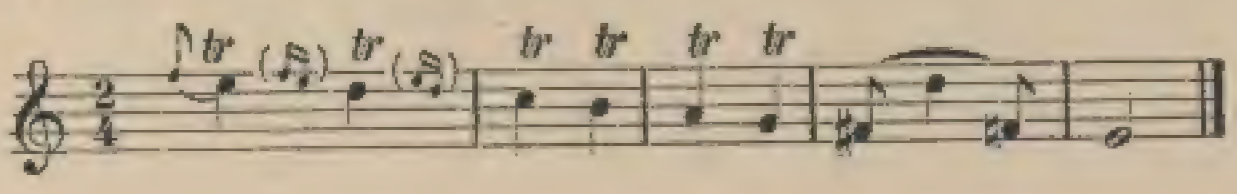
Alle Nachschläge (schreibt ebenfalls Agricola) müssen sehr kurz angegeben werden und von dem Ende der Note, welcher sie angehängt werden, so wenig wie möglich entwenden: so wie die unveränderlichen (stets kurzen) Vorschläge ein Gleiches vom Anfange der Hauptnote thun. Sie werden alle an die vorhergehende Note angeschleift:



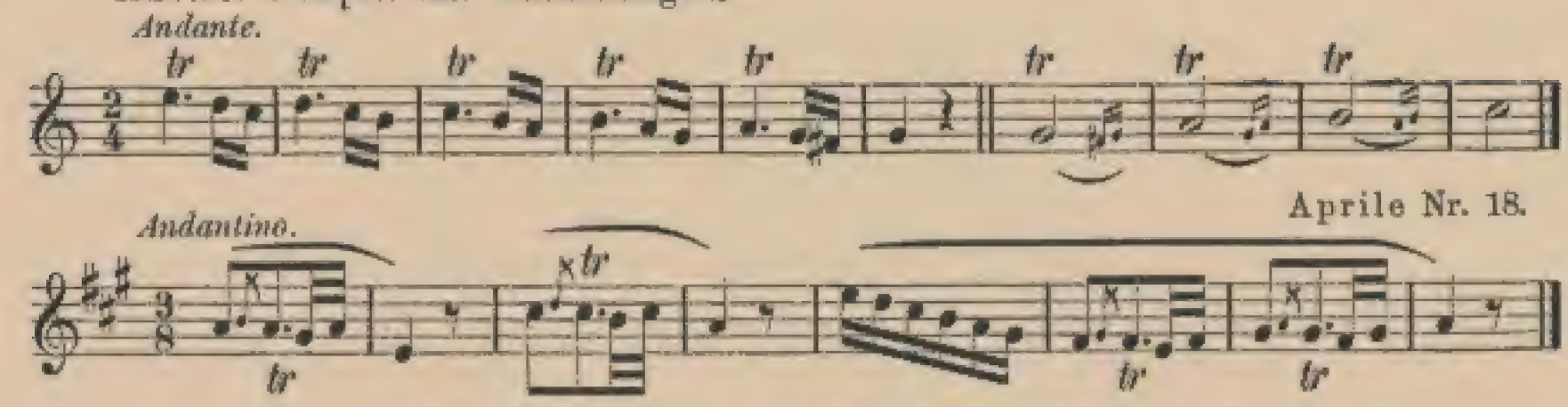


Die Nachschläge von unten werden vielen Trillern angehängt, wie das nachstehende Beispiel S. 78 von Aprile zeigt.

Kettentrillern hängt man abwärts selten Nachschläge an. Die Noten des Trillers selbst bilden den Nachschlag.

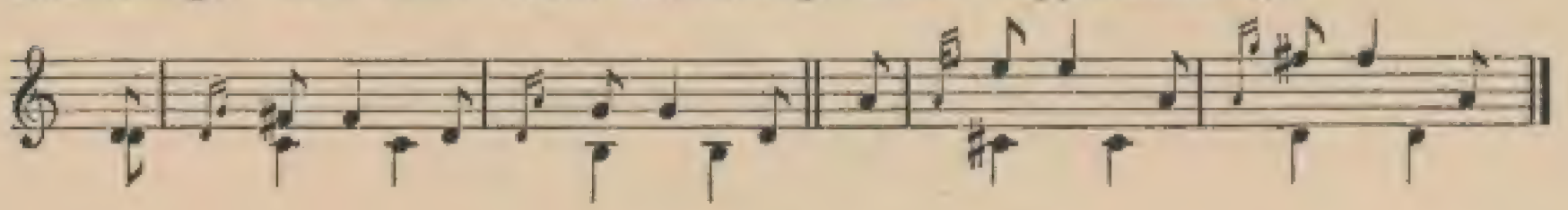


Anderes Beispiel mit Nachschlägen.



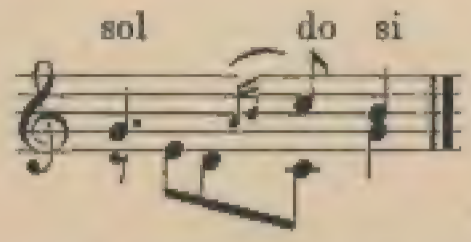
Anschläge.

Der Anschlag ist nichts Anderes, als ein Vorschlag von unten mit einem Nachschlage. Man nennt solche Verzierungen auch Doppelvorschläge.

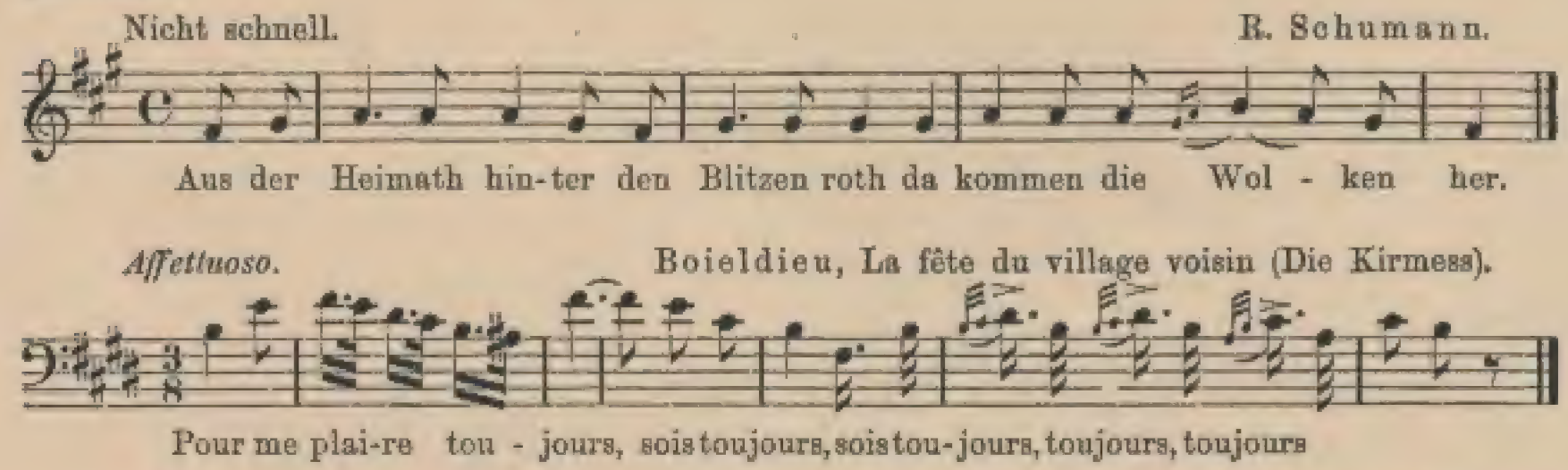


Schleifer.

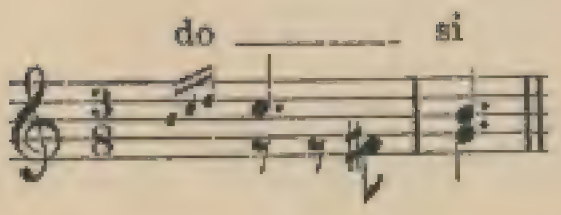
Der Schleifer bewegt sich nur stufenweise, wohingegen der Anschlag, wie man gesehen hat, nur aus springenden Noten bestehen kann; er nimmt der Hauptnote voran weg einen Theil des Werthes und bewegt sich von unten nach oben:



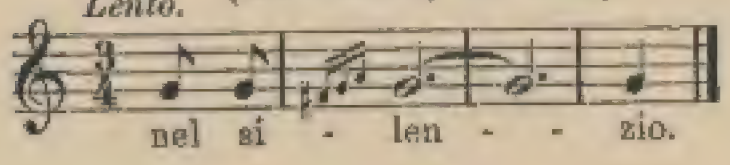
Diese Figur erheischt einen etwas langsamen Vortrag, wie das Wort „schleifen“ andeutet.



Der Schleifer von drei Noten ist dem frei einsetzenden Doppelschlag fast gleich; die Vorschlagsnote wird aber nicht betont.

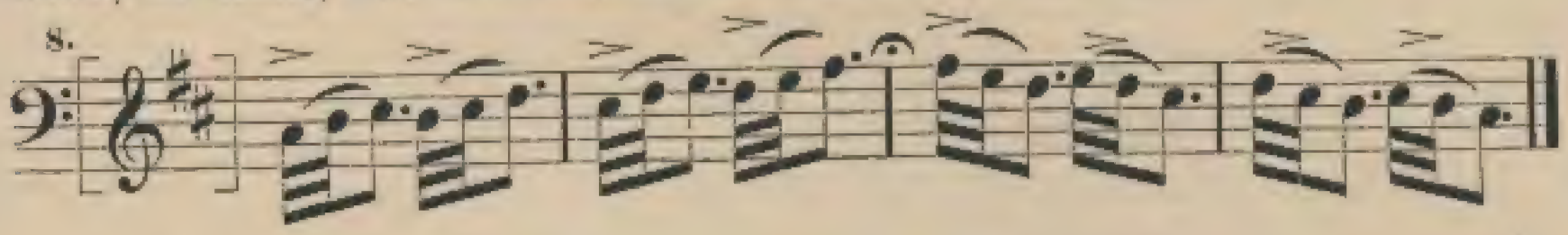


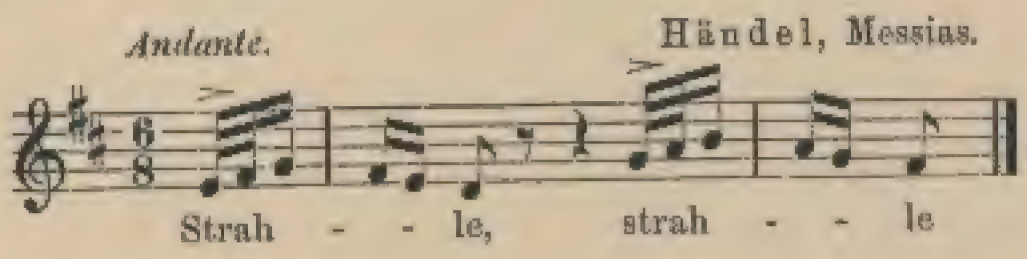
L. Cherubini, Vier Kammerduette (Ed. Peters, Nr. 2108).



Die Ausführung dieses langsamen dreinotigen Schleifers ist allezeit sachte und matt (Agricola).

Auf- und abwärts begegnet man folgender Figur, in „Lombardischer Manier", wie sie Agricola nennt. Sie verlangt mehr Kraft in der Ausführung der zwei ersten Noten, als dieser, und unterscheidet sich dadurch vom Schleifer.

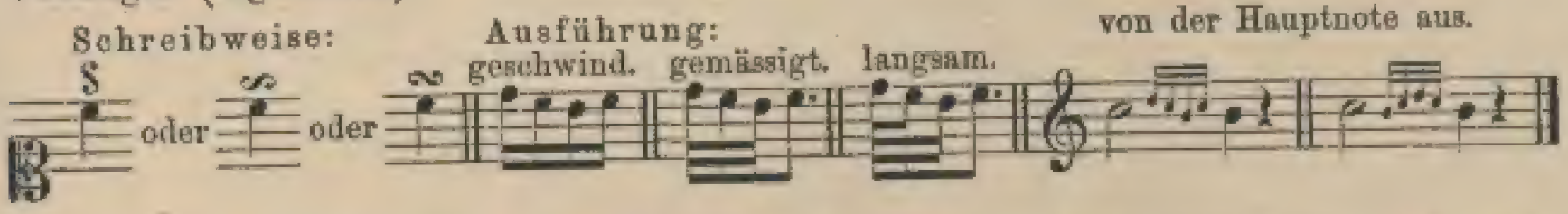




Die kurzen Zweiunddreissigstel-Noten werden betont, die wiederholten angehaucht.

Doppelschläge.

Der Doppelschlag besteht aus einem kurzen, unveränderlichen Vorschlage, der Hauptnote und einem Nachschlage, welche mit einander verbunden werden. Man folgt bei der Ausführung derselben den Regeln des Vortrages der Vorschläge und Nachschläge, in so weit, dass man nämlich den Vorschlag schärfer anstösst, die Hauptnote aber an ihn und an diese wieder den Nachschlag anschleifet. Die erste und zweite müssen allemal geschwind auf einander folgen. Die beiden letzten Noten aber, die den Nachschlag machen, können in verschiedentlicher Geschwindigkeit vorgetragen werden. Daher entstehen hauptsächlich dreierlei Arten seines Vortrages (Agricola).

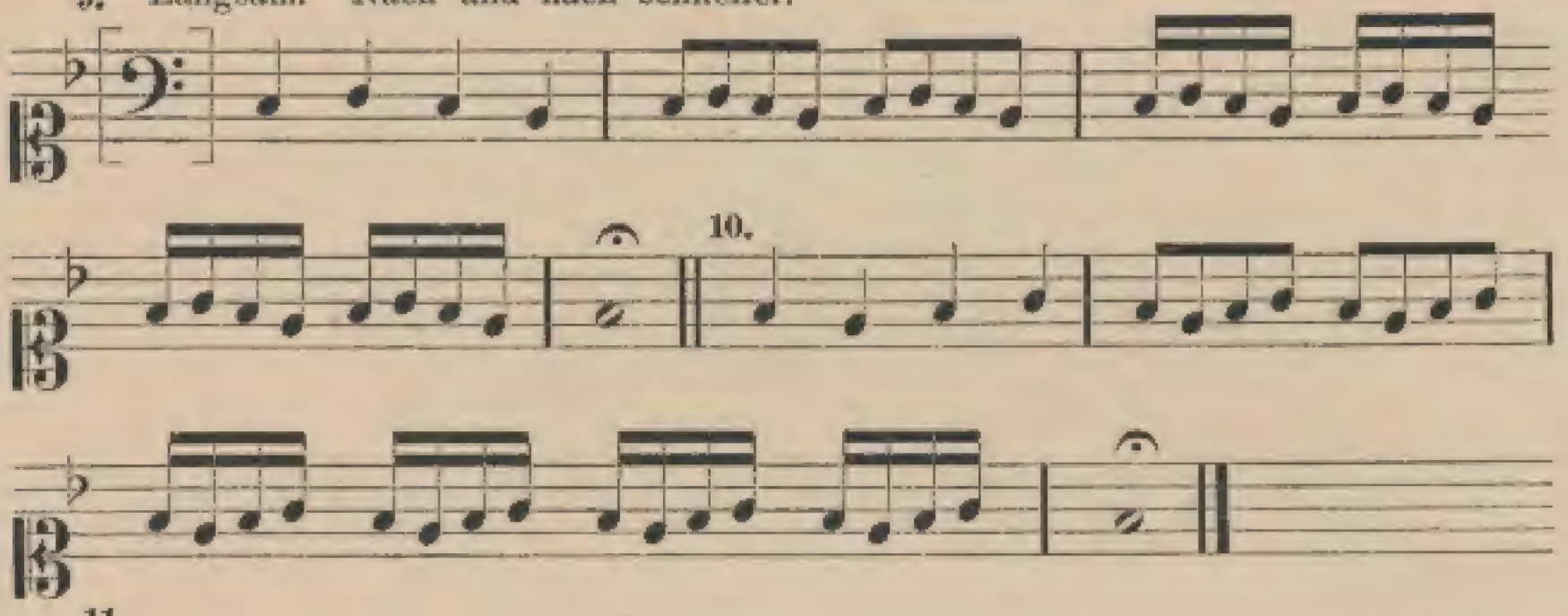


Der Doppelschlag kann auch von der unteren Note ausgehen. Sie wird alsdann Vorschlagsnote:

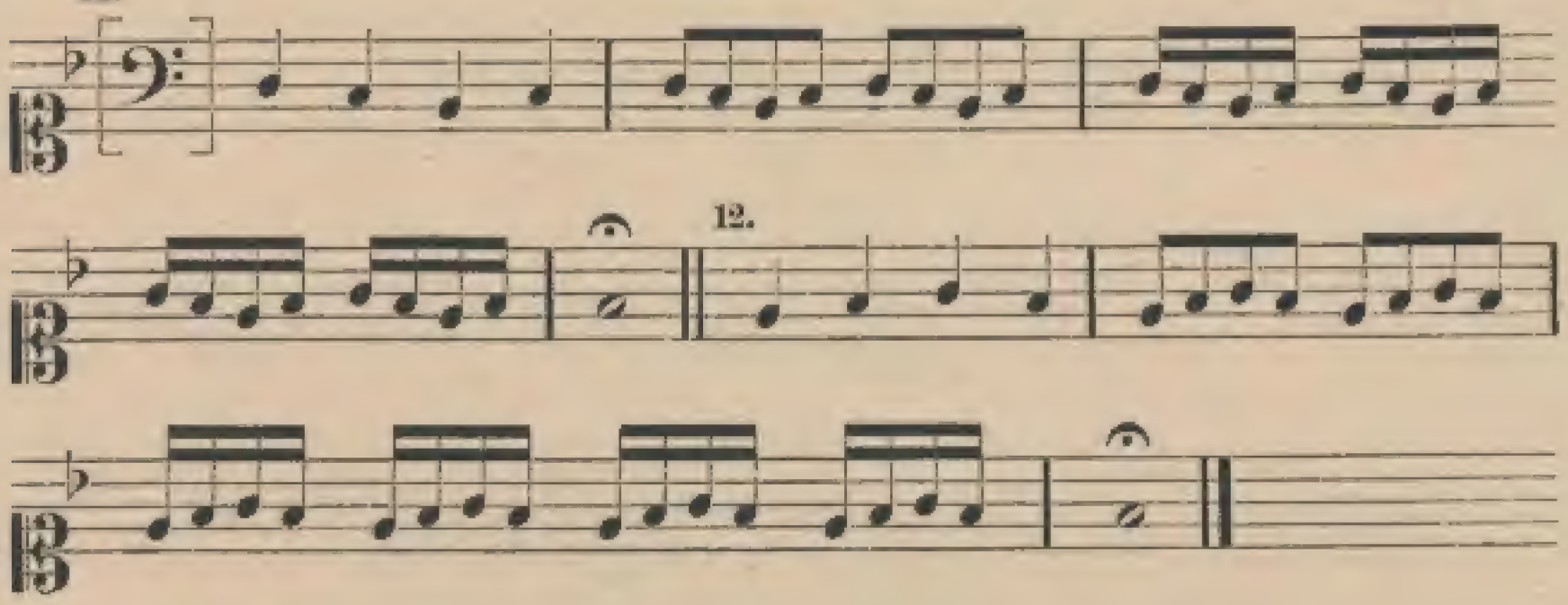
Der Doppelschlag kann endlich auch von der Mittel- oder Hauptnote ausgehen.

Vorübungen zum Doppelschlag.

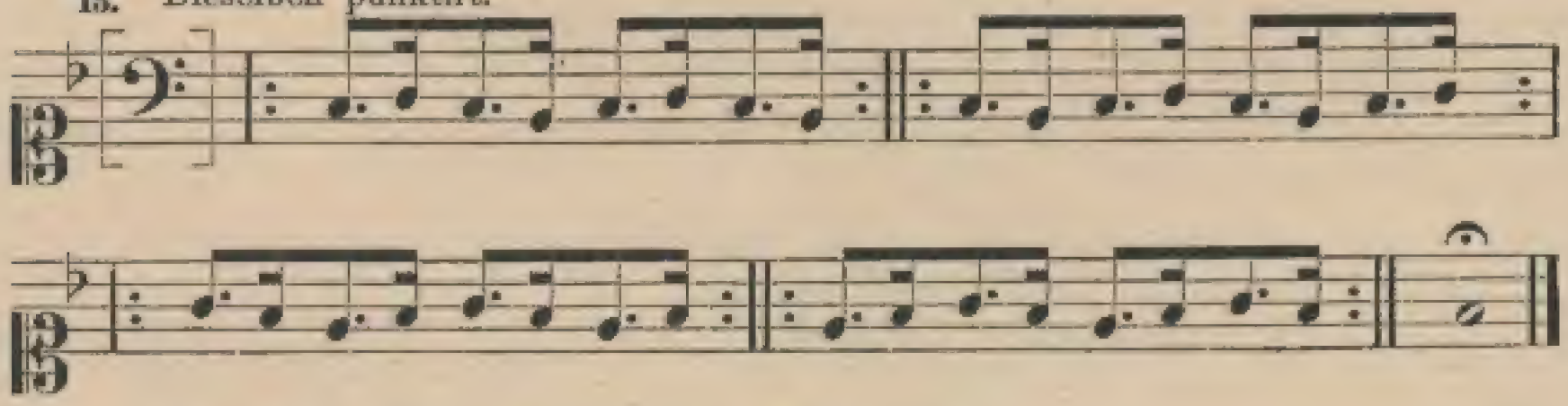
9. Langsam. Nach und nach schneller.



11.

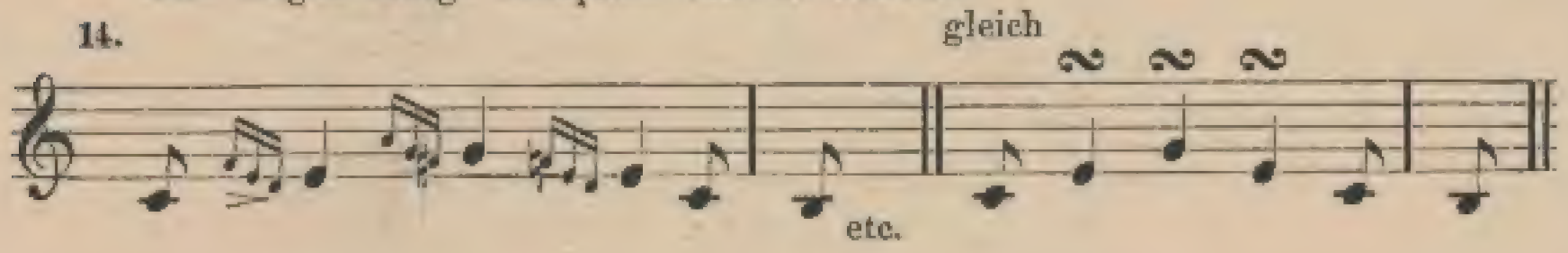


13. Dieselben punktirt.



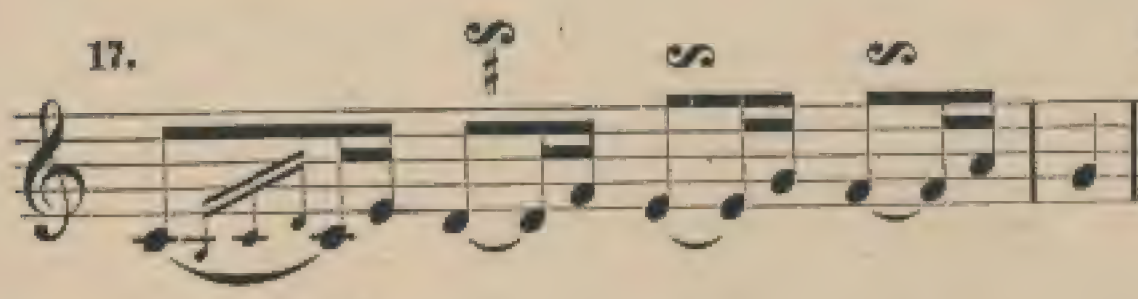
Hier folgen einige Beispiele von E. Garcia.

14.

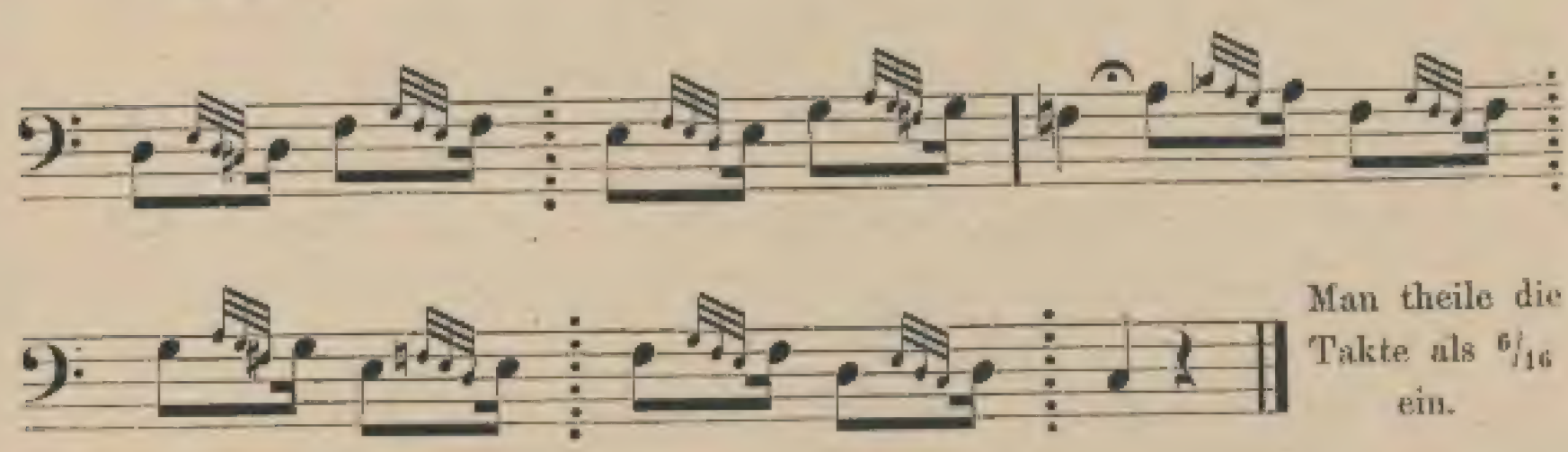


15. Die untere Note wird Vorschlagsnote. 16.

17.

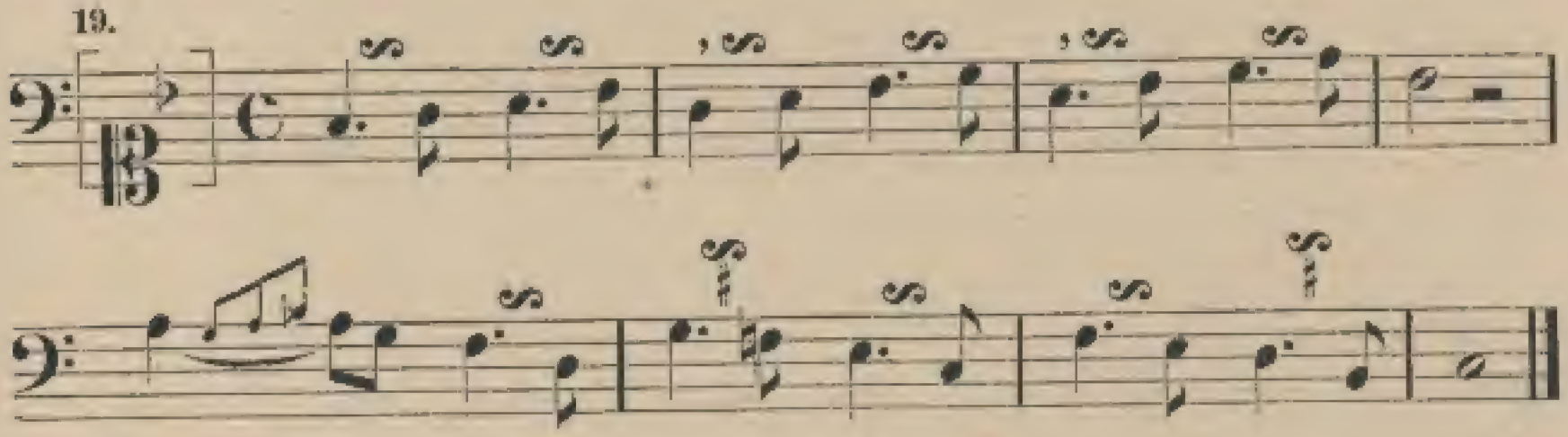


18. Nach Rossini.



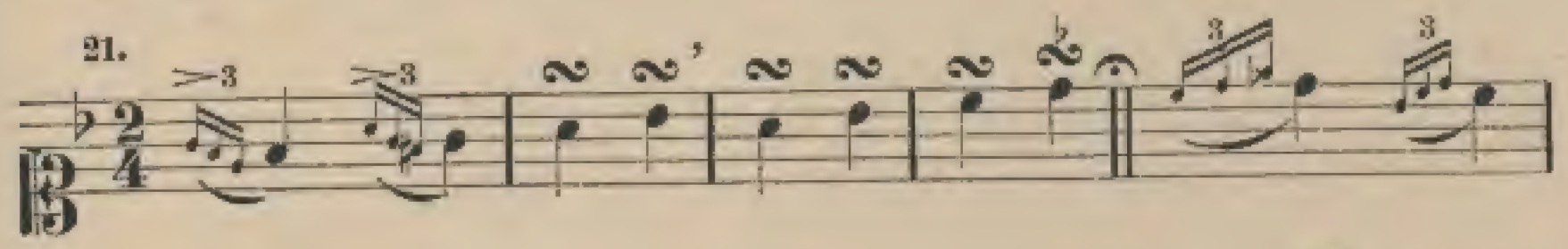
Man theile die Takte als $^{6}/_{16}$ ein.

19.

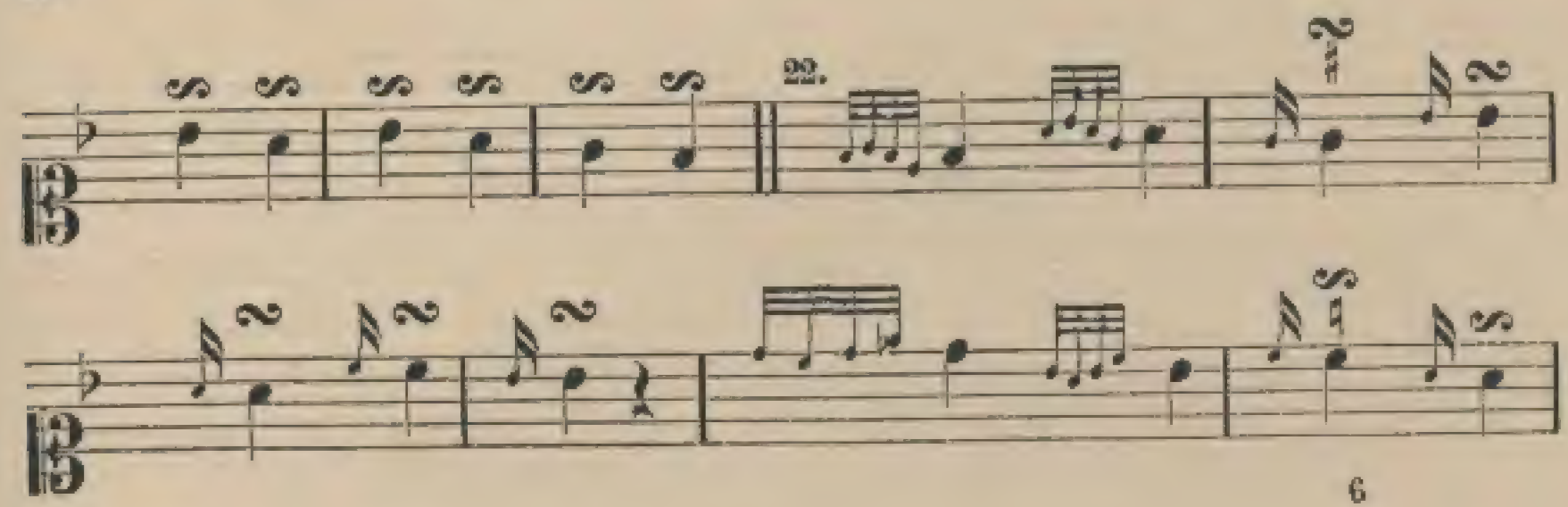


20.

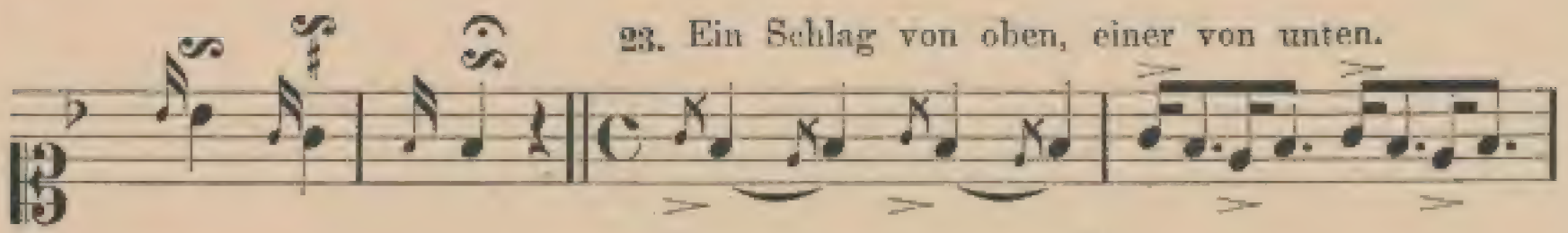
21.



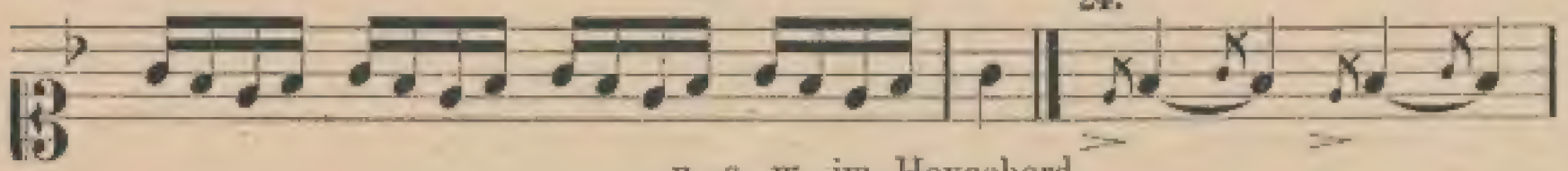
22.



23. Ein Schlag von oben, einer von unten.



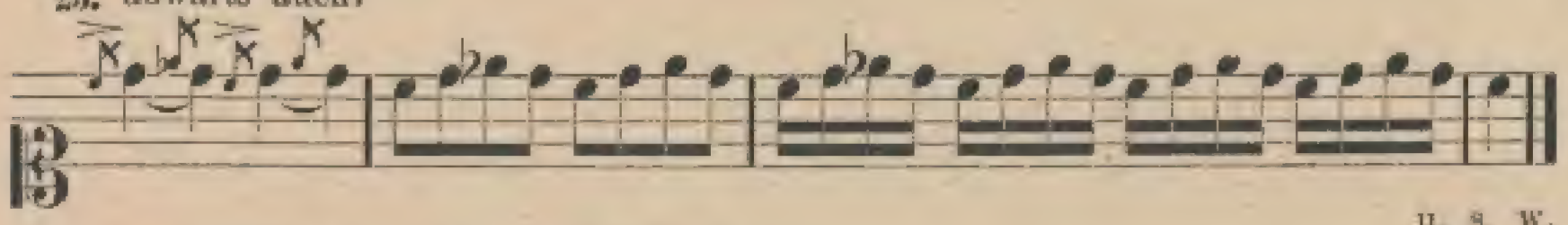
24.



u. s. w. im Hexachord.

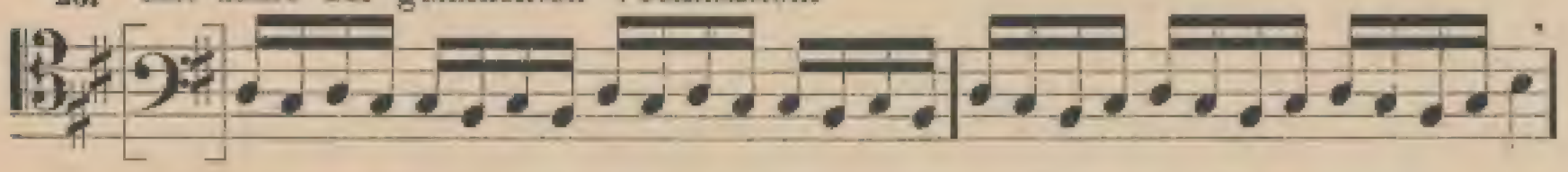
u. s. w.

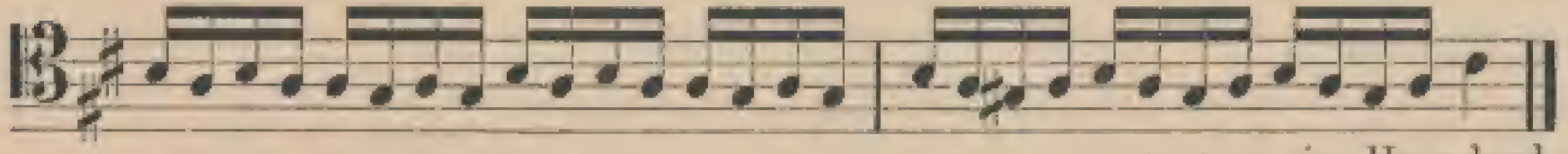
25. abwärts auch:



u. s. w.

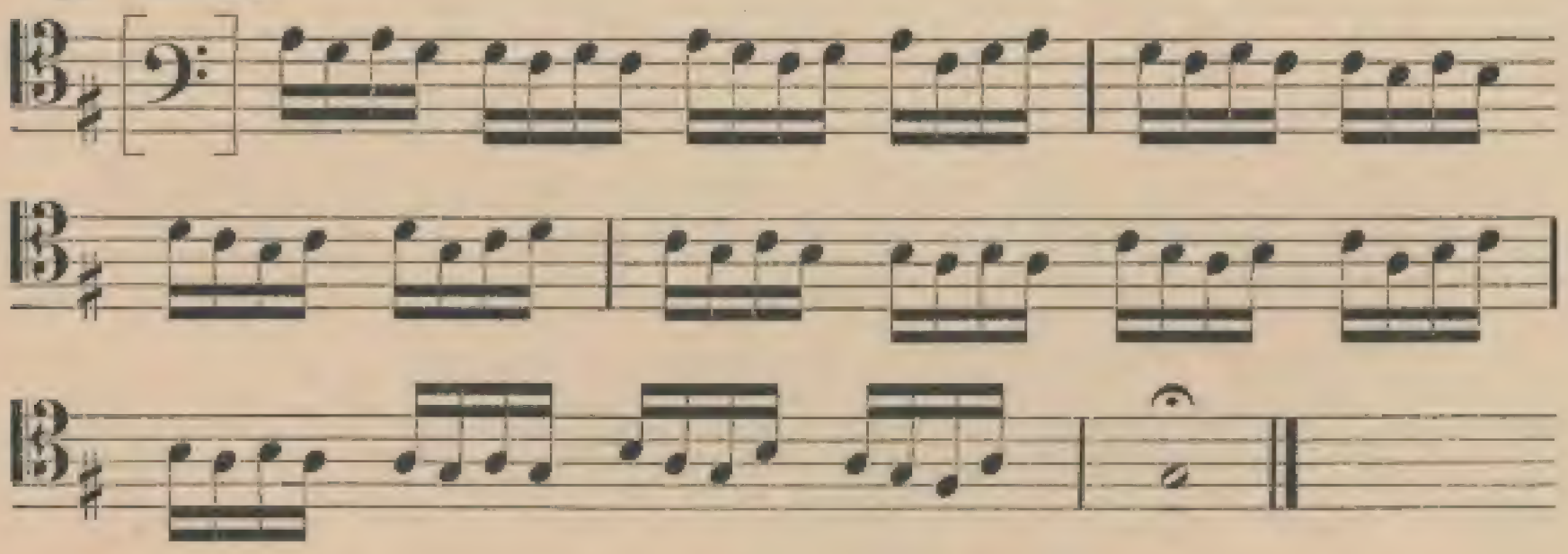
26. Mit Hilfe der gehauchten Vocalisation.



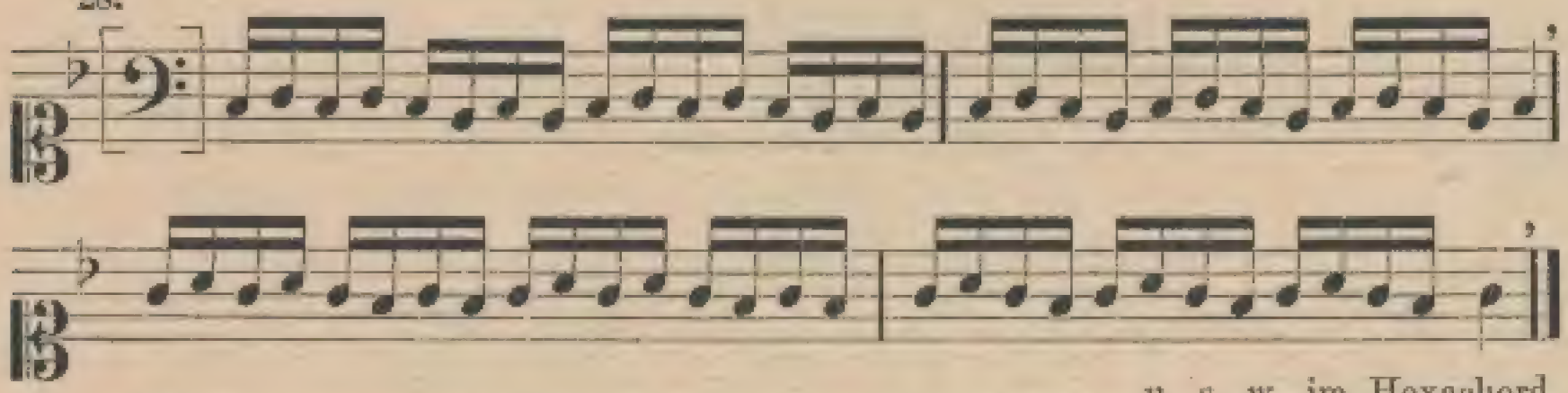


u. s. w. im Hexachord.

27. abwärts.



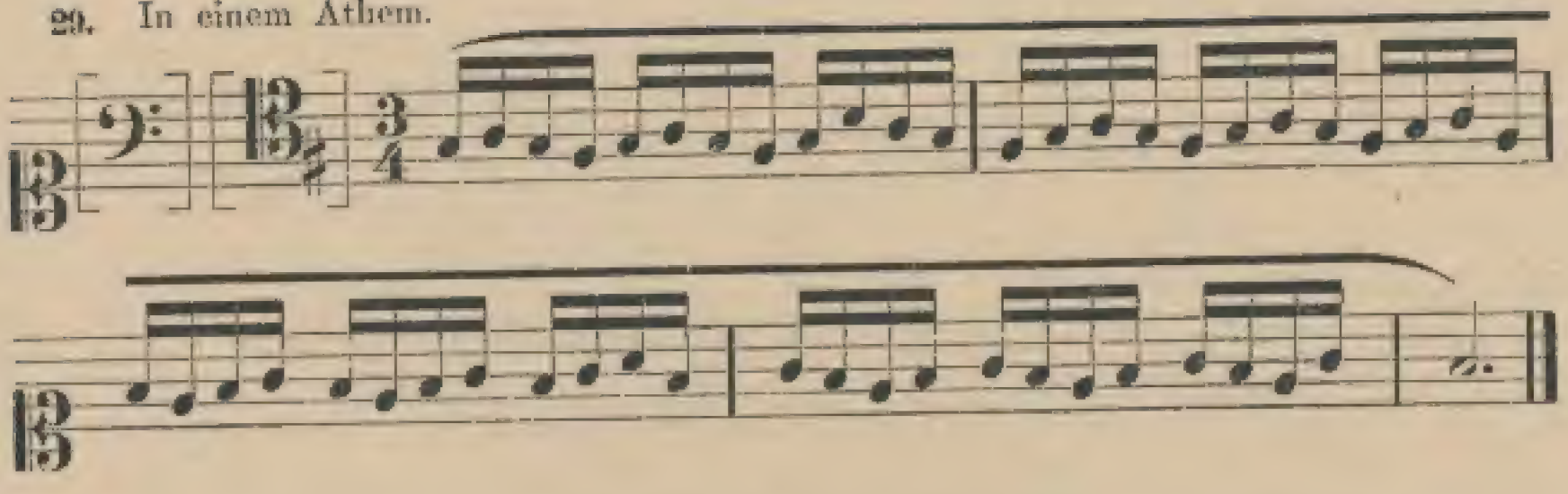
28.



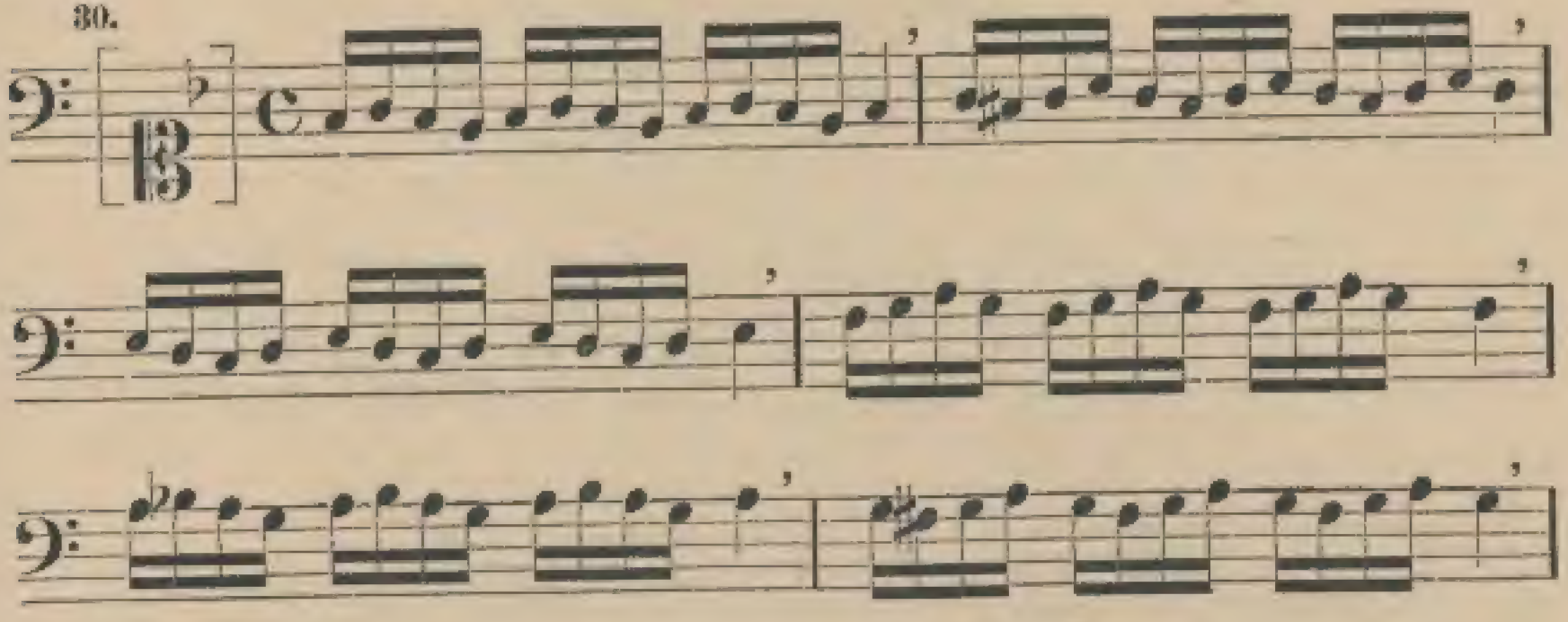
u. s. w. im Hexachord.

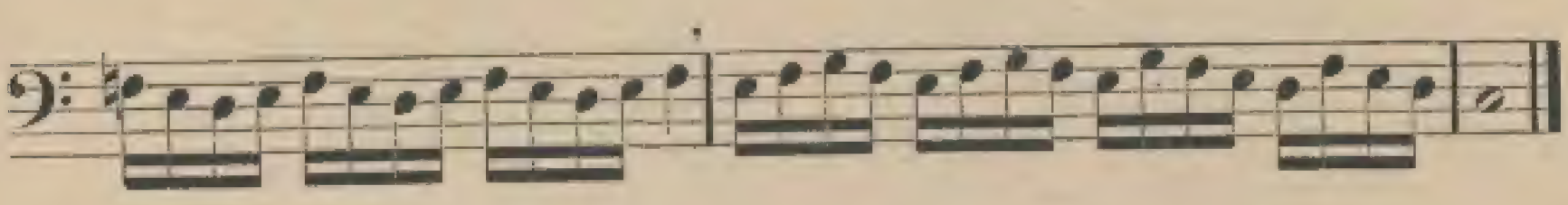
Man vergesse nicht, die kurzen Uebungen auch in anderen Tonarten zu singen.

29. In einem Athem.

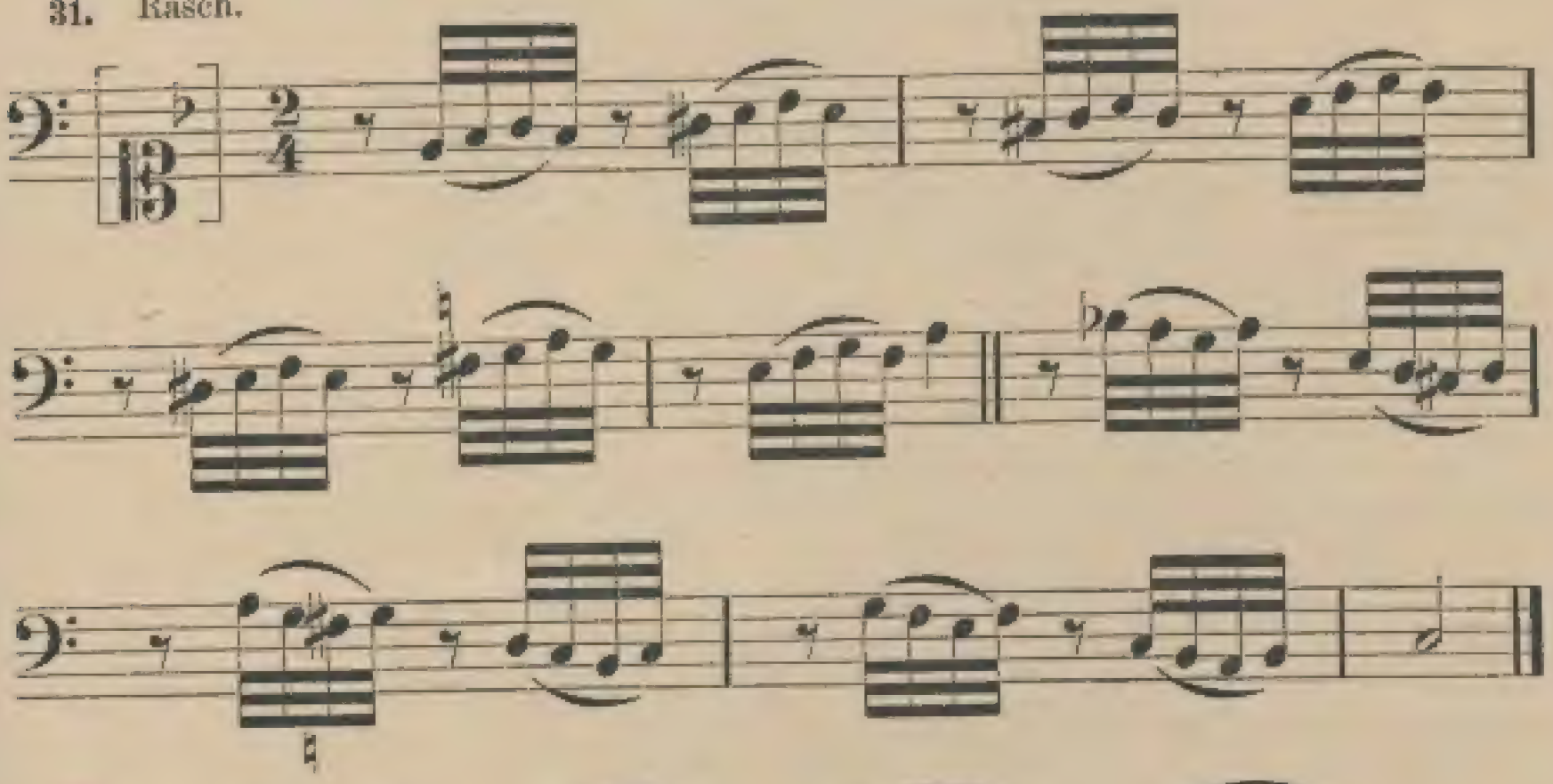


30.

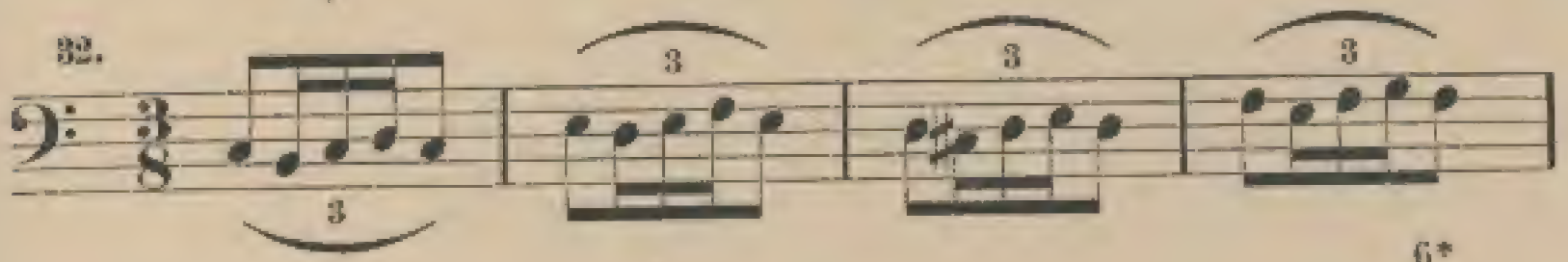




31. Rasch.

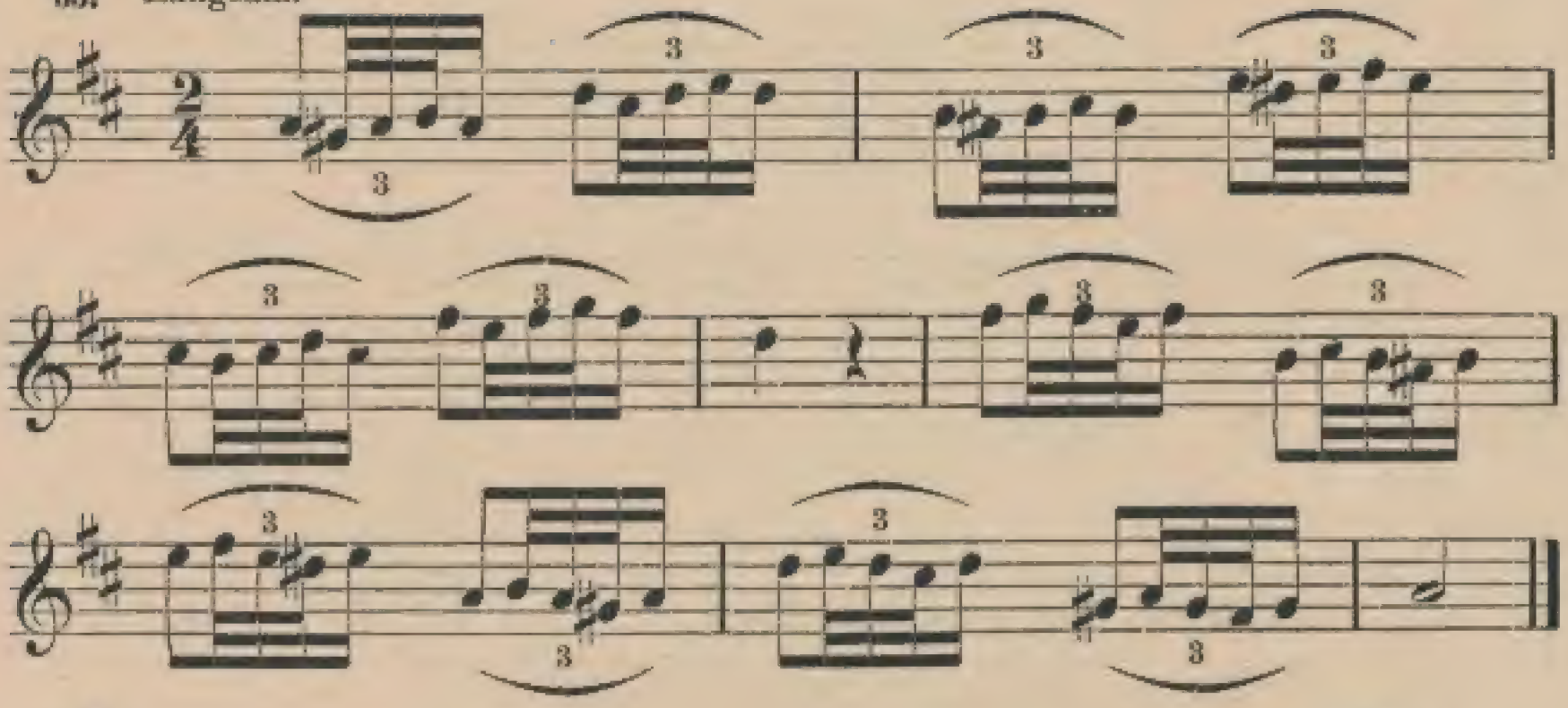


32.

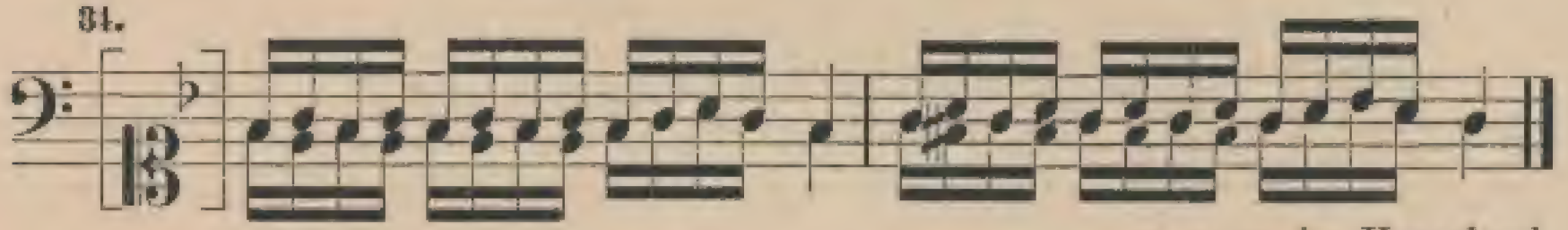


etc.

33. Langsam.

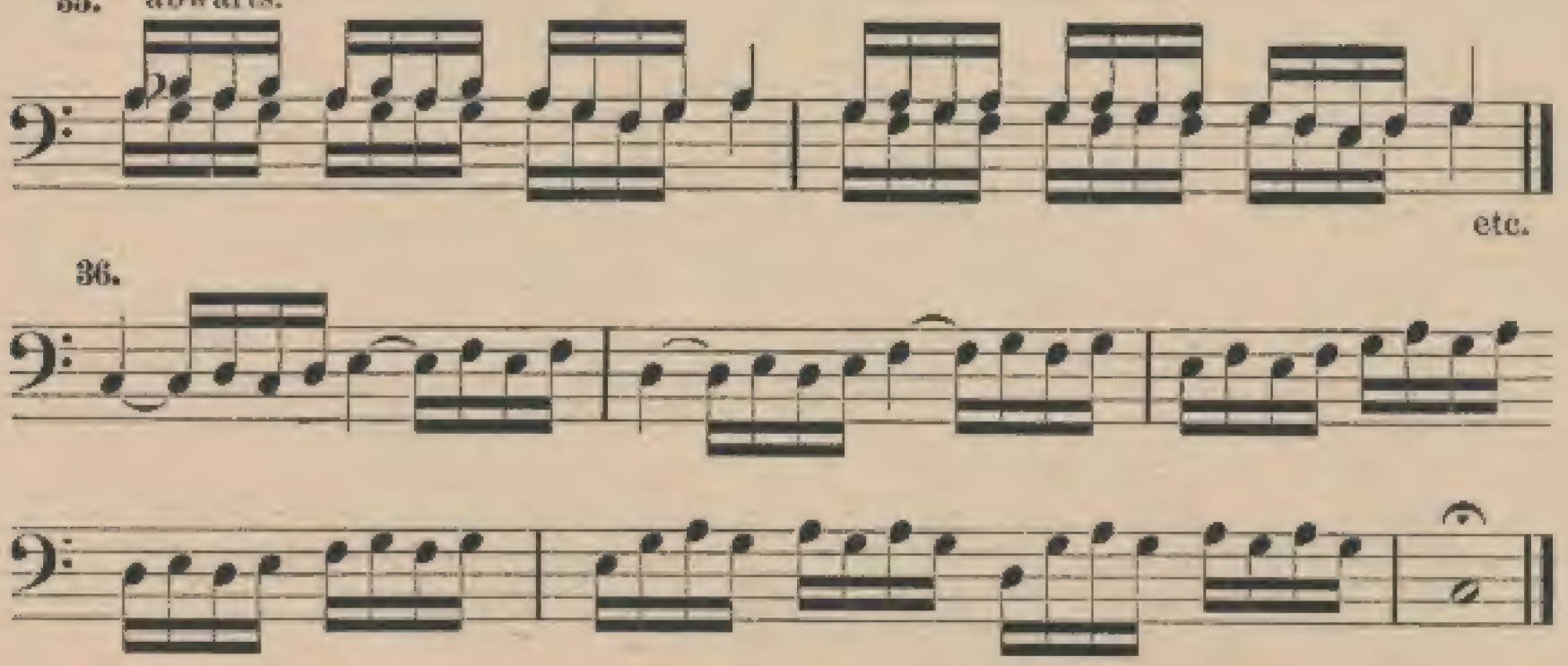


34.



u. s. w. im Hexachord.

35. abwärts.

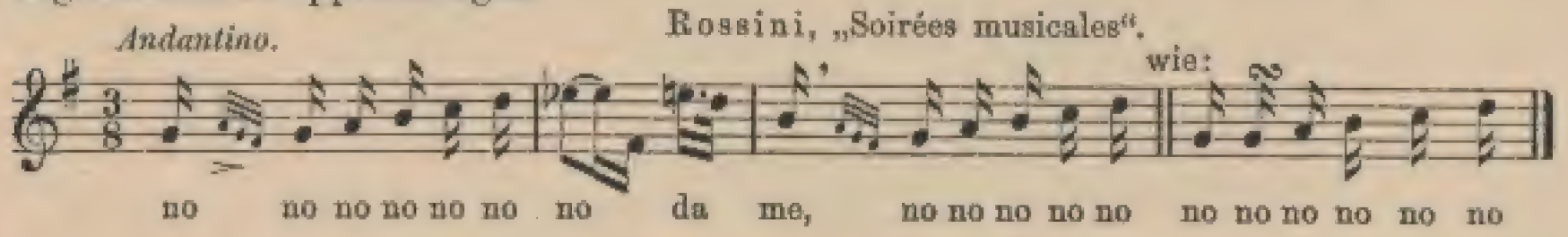


etc.

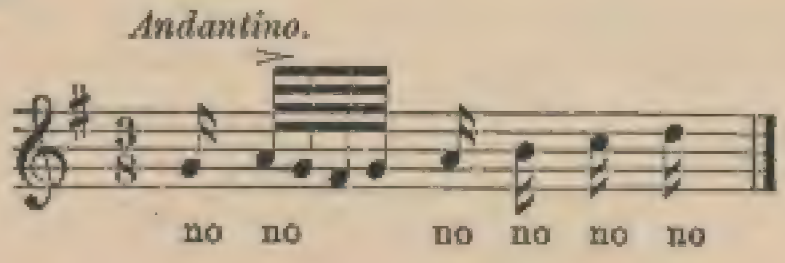
36.

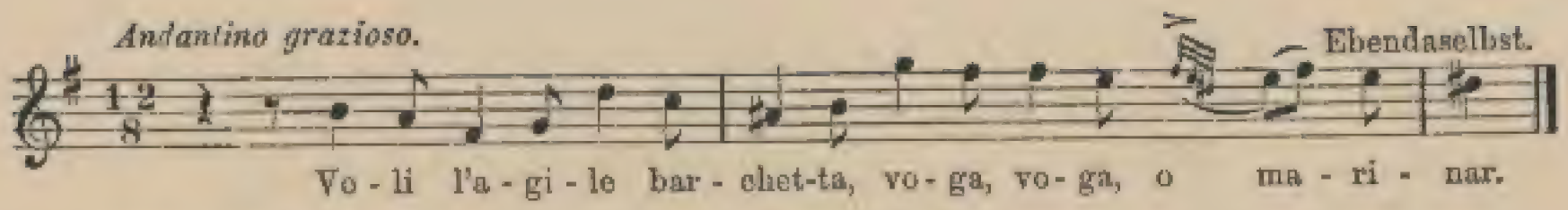
Es folgen einige Beispiele von frei eintretenden, von der Vorschlagsnote aus beginnenden Doppelschlägen.

Rossini, „Soirées musicales".

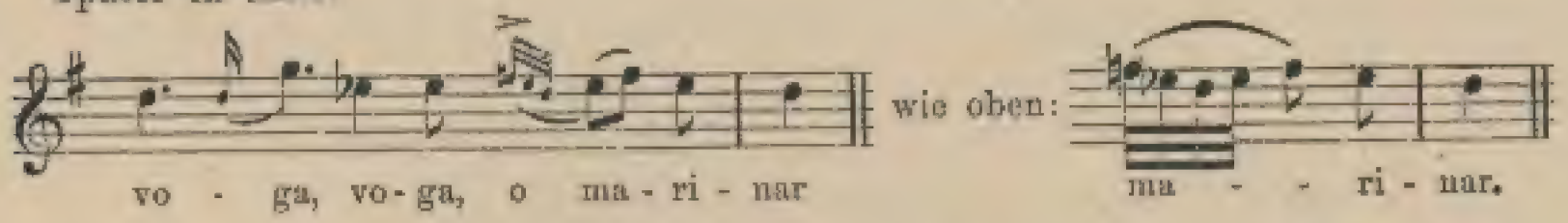


Das zweite *g* im ersten Takt wird in den Doppelschlag hineingezogen, gleich vier Vierundsechzigstel:

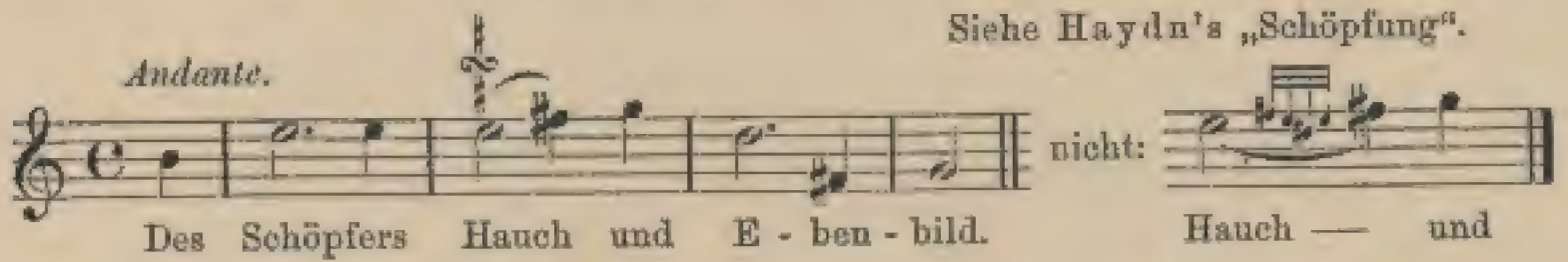




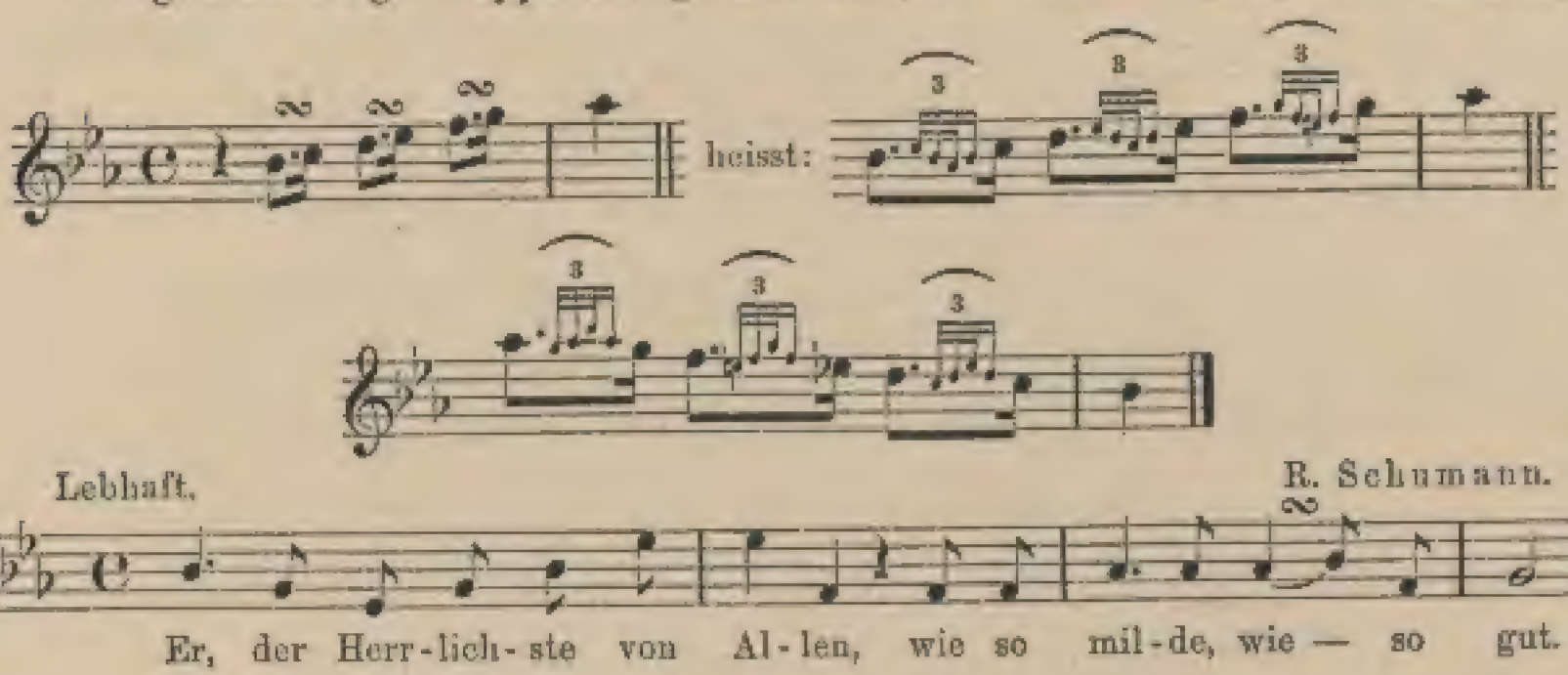
Später in Moll:



Siehe Haydn's „Schöpfung".



Vergleiche obige Doppelschläge mit dem, der von der Hauptnote ausgeht.

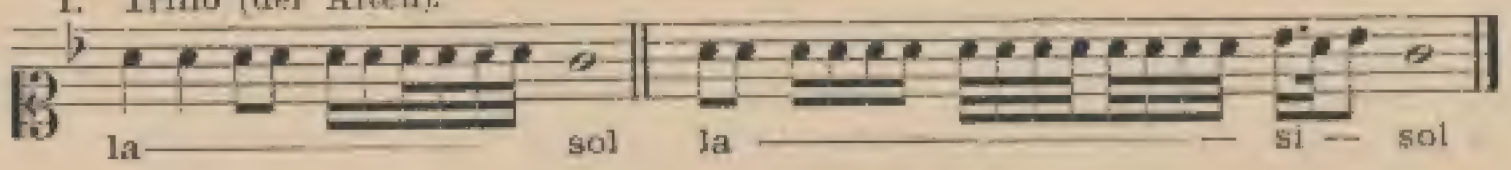


Der Triller.

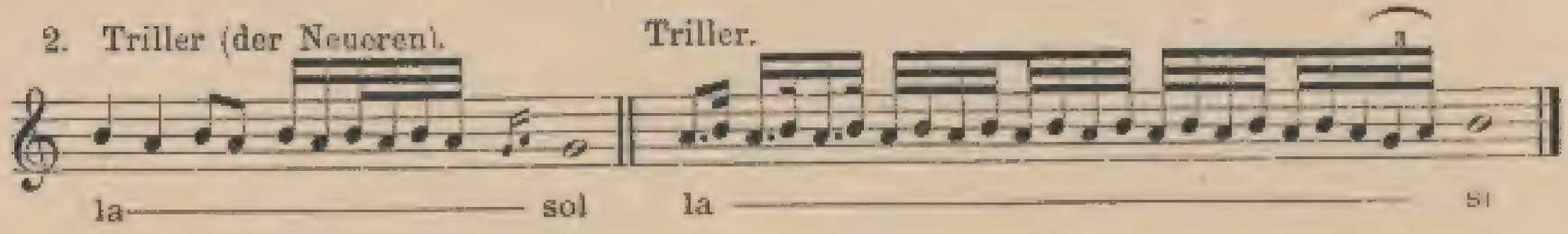
Die Methode, welche die italienischen Singmeister gebrauchten, um Schülern den Triller beizubringen, bestand darin, dass sie alle die „Manieren", welche Aehnlichkeit mit dem Triller haben, sehr frühzeitig üben liessen (Méthode du Conservatoire de Paris). Auch wir befolgen dieselbe Methode, indem wir die Trillerübungen zuletzt bringen. Wir werden sehen, wie der für den Triller unentbehrliche Kehlschlag am leichtesten auszuführen sei. Bekannt ist er uns schon durch die angehauchte Vocalisation. Es ist der (S. 51) erwähnte Trillo des 17. Jahrhunderts, welchen Herbst wie folgt beschreibt: „Trillo heisst ein liebliches Sausen und ein Zittern der Stimme über einer Noten". Die Wiederholung mehrerer durch den *spiritus asper* verdeutlichten Einklänge ist eine Uebung, die jede Kehle, auch die schwerfälligste, geschmeidig macht. Der „Trillo" unserer Alten ist, wie man sieht, vom modernen Triller grundverschieden. Der erste entspringt der angehauchten Vocalisation, der zweite dem vollendetsten Legato. Unser Triller ist die genaue, ununterbrochene Wiederholung einer grossen oder kleinen Secunde, jener „ein Zittern der Stimme über einer Noten", wie A. Herbst sich ausdrückt. Der „Trillo" kann, vermöge seiner Abstammung, nicht allzurasch ausgeführt werden, unser Triller ist oft so rasch, dass es schwer fallen würde, ihn zu metronomisiren. Derselbe ist

aus der raschen Wiederholung einer Vorschlagsnote von oben, auch von einem wiederholten Kehlschlag (*ribattuta di gola*) von unten oder oben entstanden, der Trillo der Alten dagegen ist aus einem ausdrucksvollen Beben der Stimme auf einer Note hervorgegangen. Wenn zwischen den angehauchten Noten eine Hilfsnote angebracht wurde, nannte man die Figur „Groppo“, auch „Gruppi“, wie Beispiel 3 a. und b. zeigen: es ist der von der Hauptnote ausgehende moderne Triller. Beispiel 4 des J. A. Herbst zeigt den von der Vorschlagsnote ausgehenden Triller. Die Verzierungen waren dieselben, nur die Namen verschieden.

1. Trillo (der Alten).



2. Triller (der Neueren).

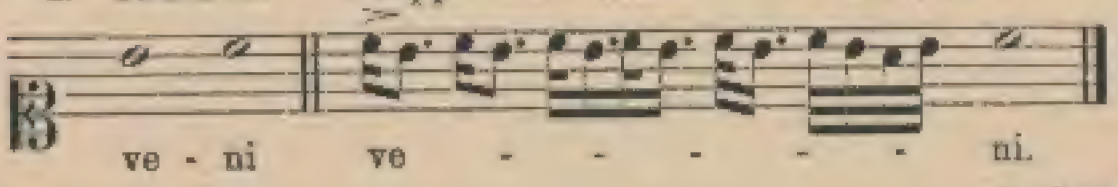


Der Gruppo der Alten (*groppo*, *groppolo*, *gruppetto*) ist unser Triller geworden

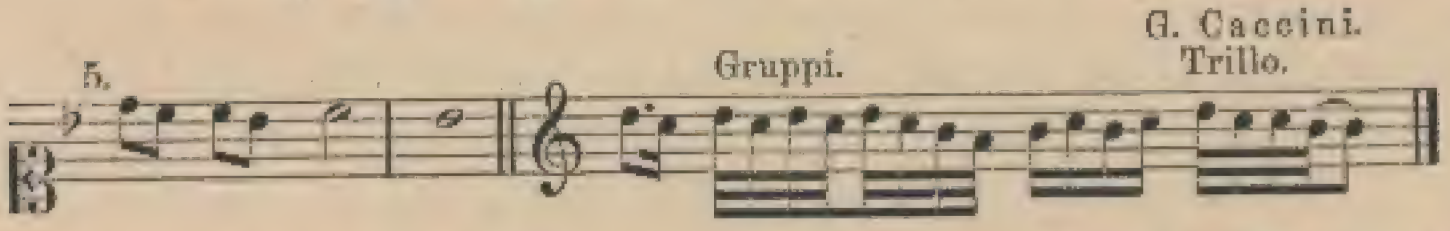
3a. G. Caccini.

3b. J. A. Herbst.

4. Cadentia. Gruppo mit Accent. J. A. Herbst.



5. Gruppi. G. Caccini. Trillo.



Die ursprüngliche Form will ich als Naturtriller, als Nachtigallenschlag, als Vorübung zu unserem Triller bezeichnen.

Giulio Caccini, der Autor der „Nuove musiche“, sagt: „Wenn es wahr ist, dass schliesslich die Erfahrung unsere Meisterin in allen Dingen ist, so behaupte ich, dass es kein besseres Mittel giebt, diese Verzierung zu lehren, und keine bequemere Form, sie aufzuschreiben“ (Annuaire de 1881 du Conservatoire royal de musique de Bruxelles).*)

---

*) Eine Anmerkung in E. Garcia's „Art du chant“ lässt annehmen, dass unser Triller vor Caccini schon bekannt war, denn Baini (Memorie della vita di Palestrina) erwähnt als Erfinder des neugestalteten Trillers einen Gian Luca Conforti, der 1591 in die päpstliche Capelle trat. Herbst aber schreibt in seiner „Musica moderna pratica“ (Frankfurt 1653): „Der ander Trillo (unser Triller) ist uff unterschiedene Arten gerichtet, und ob zwar einen Trillo recht zu formiren unmöglich ist, aus vorgeschriebenen (Trillern) zu lernen, es sei denn, dass es *viva Praeceptoris voce et ope* geschehe, und einem vorgesungen und vorgemachet werde, damit es einer vom andern

Zur Ausübung eines reinen und immer rascher werdenden Trillers brauchen wir einen Kehlschlag, wie wir ihn an der Kehle der Nachtigallen beobachten, auch an der eigenen Kehle fühlen können, wenn wir, den Finger auf den Schildknorpel (vulgo Adams-Apfel) legend, eine angehauchte, wiederholte Note ausführen. Man wird dann wahrnehmen, dass der angehauchte Ton nach und nach in der Tonhöhe etwas sinkt und oft sehr bald, wenn die Kehle geschmeidig ist, in einen Halbtontriller übergeht. Man thut deshalb wohl, bei dieser Uebung so lange zu verweilen, bis dieser Kehlschlag leicht und rasch geworden ist. Hat man dies erreicht, so ist es Sache der Zeit, der Geschicklichkeit und Geduld, auch den Ganztontriller zu lernen. Es ist daher unnütz, die schwingenden Bewegungen (Oscillationen) des Kehlkopfes in Terzen- und Quartenübungen, wie es jetzt Mode geworden ist, vorzunehmen, Uebungen, die man musikalisch nie verwerthen kann, und die oft einen unreinen Triller verursachen. Das sind gefährliche Experimente für die Erlernung einer Verzierung, die eine so genaue Ausführung des Halb- und Ganztones verlangt*).

Wir lehren daher: der für den Triller erwünschte Kehlschlag ist in der Wiederholung eines und desselben Tones, mittels der gehauchten Vocalisation zu finden.

Franz Hauser (Gesanglehre, Breitkopf & Härtel) meint zwar: „Die Procedur, um einen richtigen Triller zu bilden, besteht darin, zu einem Ton, auf welchem der Triller ausgeführt werden soll, den höheren Ton in entschiedenster Weise, wie er in der aufsteigenden Scala gelehrt wurde, zu nehmen, ohne den Kehlkopf zu rücken oder hinauf zu schieben, auf den untern Ton aber schleifend, ziehend, zurück zu kehren“. Ich fürchte, diese Regel ist ein frommer Wunsch geblieben. Einen Triller mit demselben Mechanismus auszuführen, mit welchem man Scalen auf- und abwärts in strengem Zeitmaass singt, ist eine Unmöglichkeit. So sehr ich dem berühmten Manne in der Theorie des gestellten Kehlkopfes beistimme und überzeugt bin, dass man nur so, wie er lehrt, einen ausdrucksvollen Ton und eine gemessene Coloratur schön ausführen kann, so sehr muss ich hier widersprechen. Ich habe die Schüler vor den Terzen- und Quartentrillern gewarnt, muss aber ebenso gegen die Hauser'sche Theorie protestiren. Offen gesagt, glaube ich nicht, dass es irgend einem Sänger oder einer Sängerin gelingen würde, den Triller mit ruhigem Kehlkopf zu erlernen. Sobald man es versucht, die Noten einer grossen oder kleinen Secunde rasch nach einander zu wiederholen, setzt sich der Kehlkopf, auch ohne denselben zu rücken oder hinauf zu schieben, in Bewegung. Thut man das nicht, so entsteht ein hässlicher Bockstriller, eine Art von Meckern. E. Garcia nennt es wiehern, *hennissement*. „Man kann die Bewegung des Trillers auch von aussen fühlen, wenn man den Finger an den Kehlkopf hält“, sagt Agricola; „fühlt man keine Bewegung und kein Schlagen, so ist es ein gewisses Merkmal, dass man den Triller nur durch das Anschlagen der Luft am Gaumen (sic) hermeckere“. Agricola meint das bekannte *ha ha ha, he he he, hi hi hi***).

---

observiren lerne, gleich wie ein Vogel vom andern lernet. Dahero ich auch noch zur Zeit in keinem Italienischen Authore dieser Art Trillen beschrieben, sondern allein über die Noten, so mit Trillo formiret werden sollen, ein t, oder tr, oder tri übergesetzet befinde.“

*) Keine Regel ohne Ausnahme. Der pedantische „Beckmesser“ (siehe Wagner's „Meistersinger“), der personificirte Schnörkel, singt seine Quartengänge mit trillernder Kehlfertigkeit.

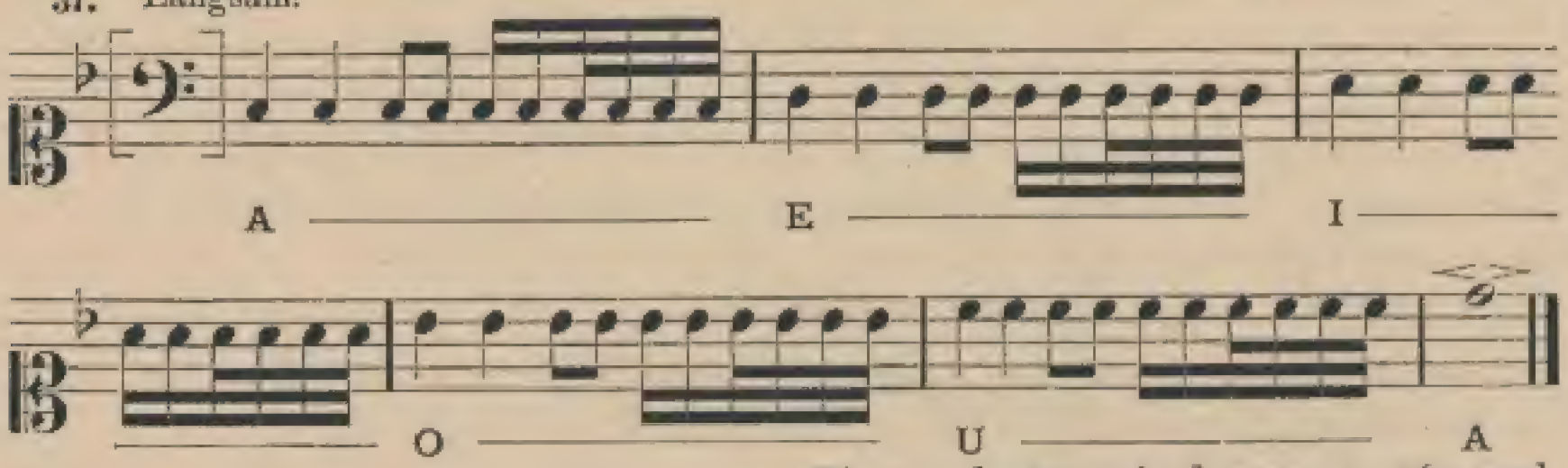
**) Eine humoristische Anwendung des gemeckerten Trillers findet sich in Wagner's „Meistersingern“ als Parodie der berühmten Melodie von Rossini's „*di tanti palpiti*“ (siehe den dritten Act, Aufzug der Schneider).

Um diesen hässlichen Fehler zu vermeiden, studire man zuerst die angehauchte Vocalisation unserer Alten. Ein einziger Kehlschlag war für sie schon eine Trillo-Bewegung. Die gleichmässige Wiederholung desselben führt zum modernen Triller. Die Uebungen zum Trillo schreibt Daniel Boli (siehe Herbst) wie folgt auf:

Der Trillo im Umfang des Hexachordes.

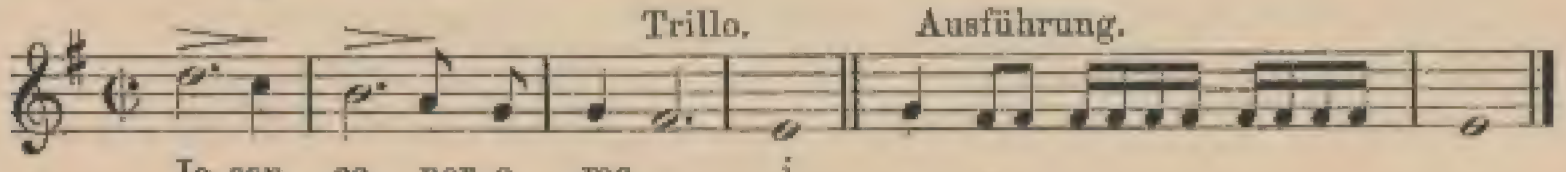
Vorübung zum Triller-Kehlschlag auf einer Note.

37. Langsam.

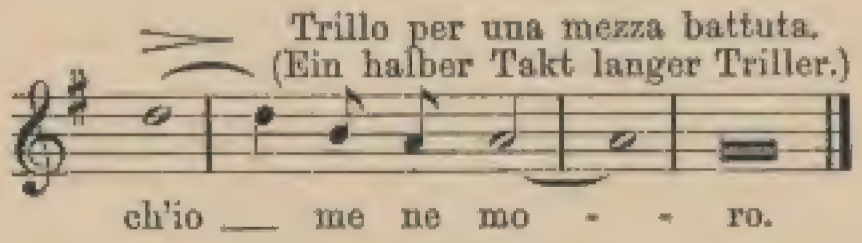


Ebenso abwärts mit *d*, resp. *a* anfangend.

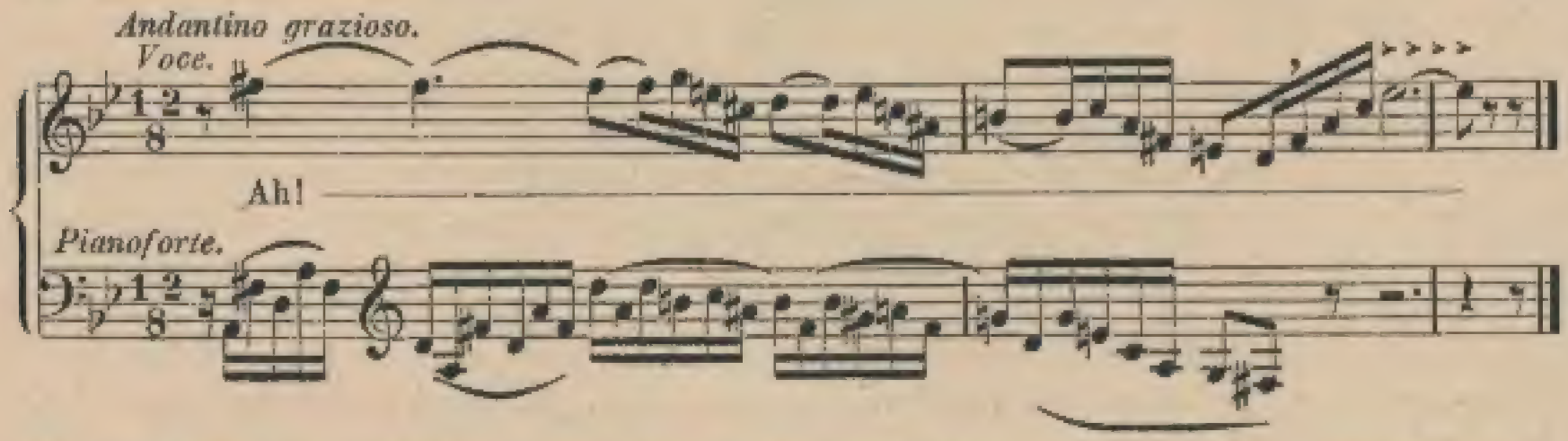
Wie dieser Trillo in Anwendung kam, zeigen die Beispiele des G. Caccini. In einem Madrigal in G dur heisst es:

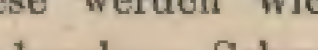


und zum Schluss:



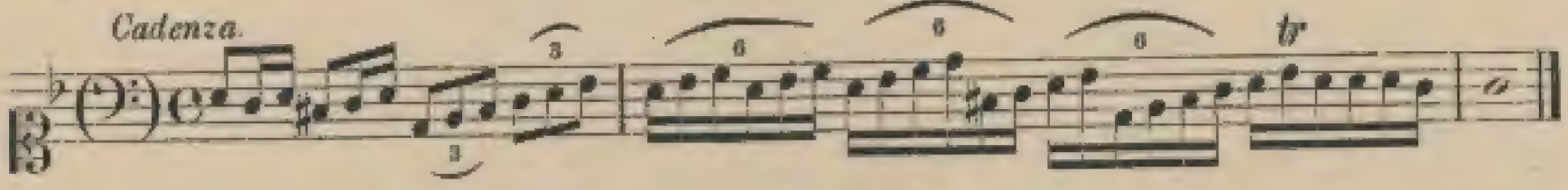
Die angehauchte Vocalisation war, wie man schon in einem Beispiele von Palestrina, Caccini und Herbst gesehen hat, das Princip des alten Trillo. Neben dem letzten von 1601 stelle ich zum Vergleich eines von Rossini, aus den Jahren 1830—1840 auf.



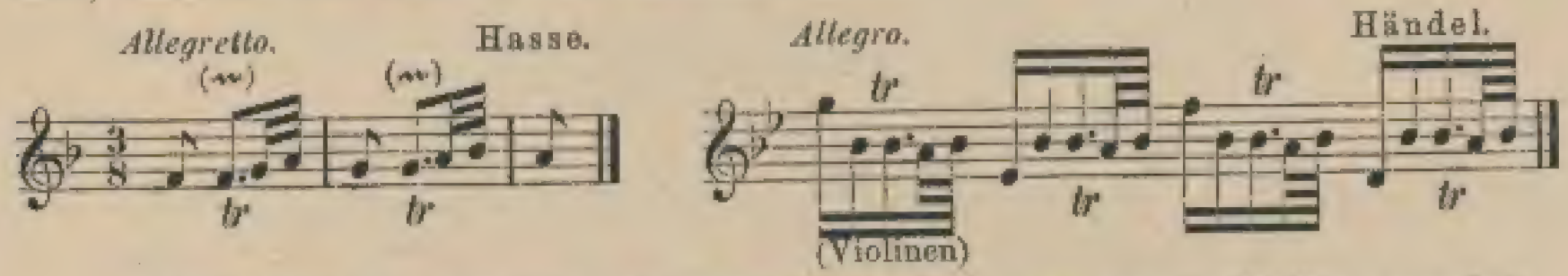
Die Zeichen des Accentes auf einer Note sind hier gleich einem mehrmals angehauchten Kehlschlag auszuführen. Man verwechsele diese Accente nicht mit den *sons flûtés à inflexions,* den flötenartigen, leise angesetzten, plötzlich anwachsenden Tönen. Diese werden wie folgt notirt:  . Es sind kurze, unterbrochene Schwelltöne.

„Von Caccini bis Rossini“, sagt treffend F. A. Gevaert in seiner Einleitung zu den „Nuove musiche“ des ersteren, „sind die italienischen Componisten vor Allem Gesangskundige, oft auch selbst Sänger“ u. s. w.

Auch in folgender Cadenz von J. A. Herbst muss der Trillo im alten Styl ausgeführt werden.



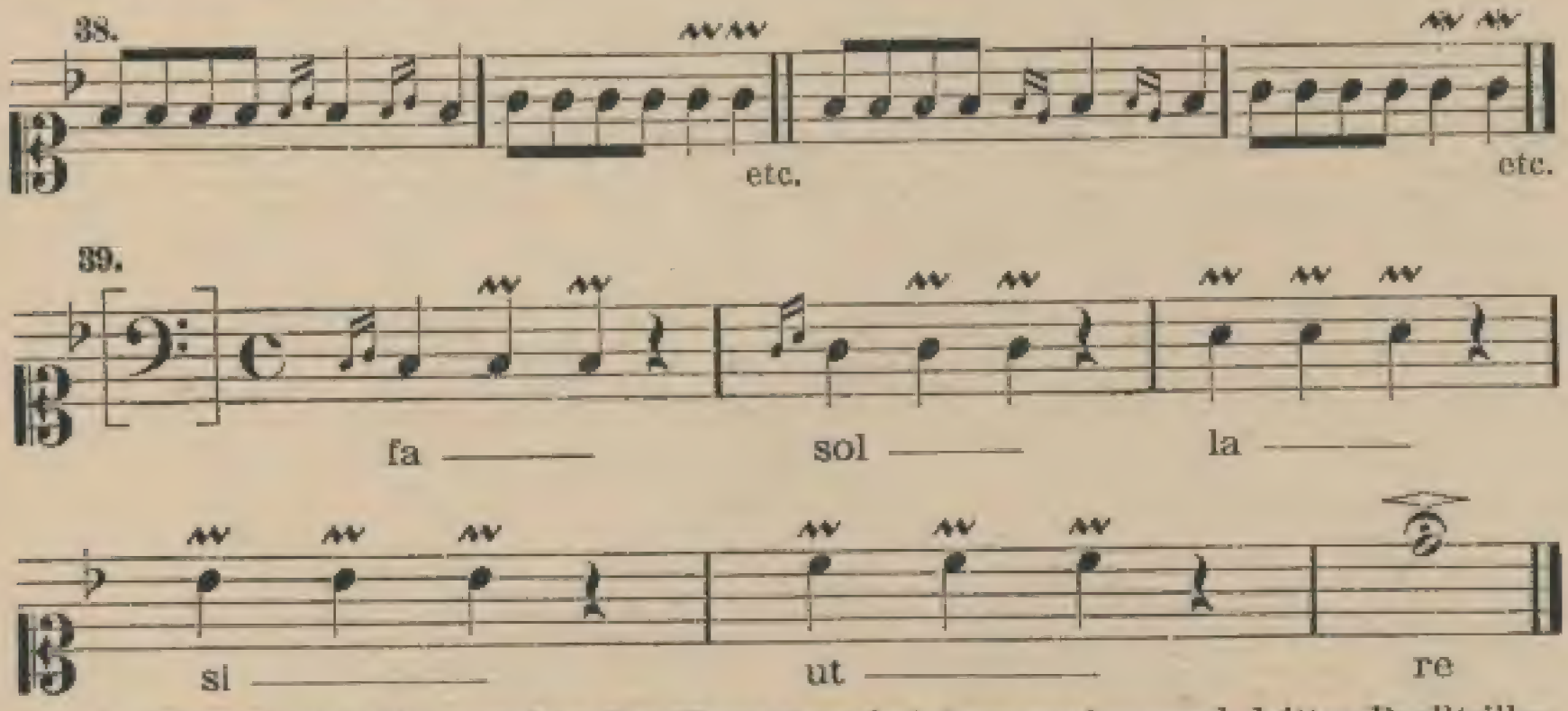
Das Zeichen *tr* bedeutet hier, wie auch bei späteren Meistern, einen Pralltriller. Nach diesem erst kommt das „Trillo“ auf einem Ton zu Gehör. Auch in folgendem Beispiele von Hasse bedeutet das Zeichen *tr* einen einfachen oder auch einen doppelten Pralltriller. Derselbe besteht aus einer Hauptnote und einer Nebennote, bald aus der oberen, bald aus der unteren.



Auch hier, im Allegro, ist selbstverständlich nur ein Pralltriller gemeint.

Von den Arten des Trillers.

Man unterscheidet den halben, kurzen *tr* oder Doppelpralltriller, den einfachen Pralltriller, den durch Nachschlag unterbrochenen Triller und den Kettentriller. Eine andere Art, der „trillo molle“, der langsame Triller, ist wie der Gruppo des Caccini auszuführen (siehe Seite 86). Der einfache Pralltriller ist der leichteste, und darum fange der Schüler mit der grossen oder kleinen Secunde zu üben an und singe sie bald nach unten, bald nach oben. Der Pralltriller wird zu Anfang der Taktschläge ausgeführt.



Man beachte die angehauchte Hauptnote bei dem zweiten und dritten Pralltriller.

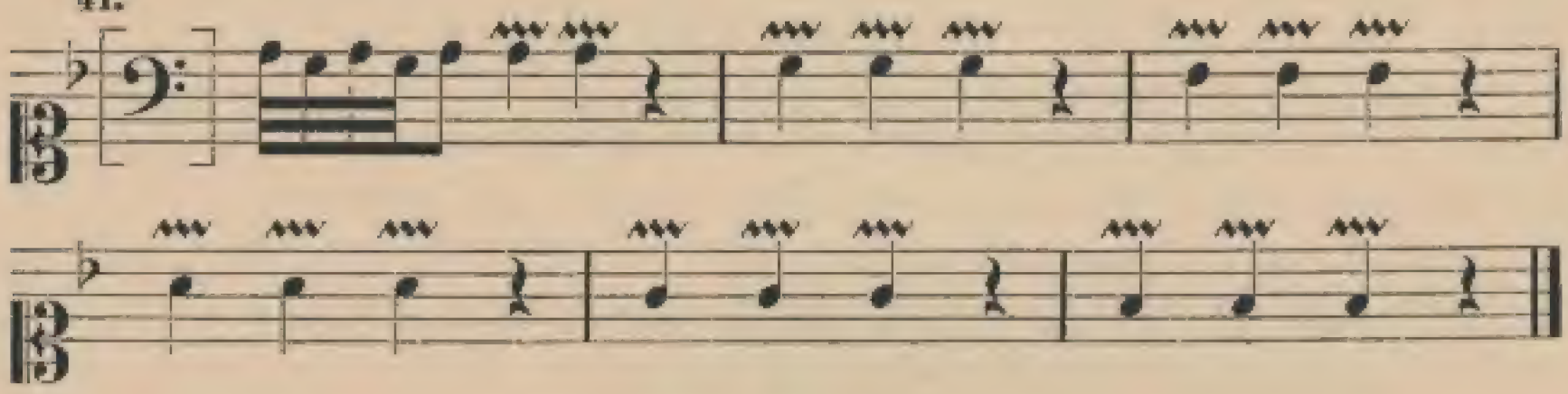
Doppelter Pralltriller.

40.

u. s. w.

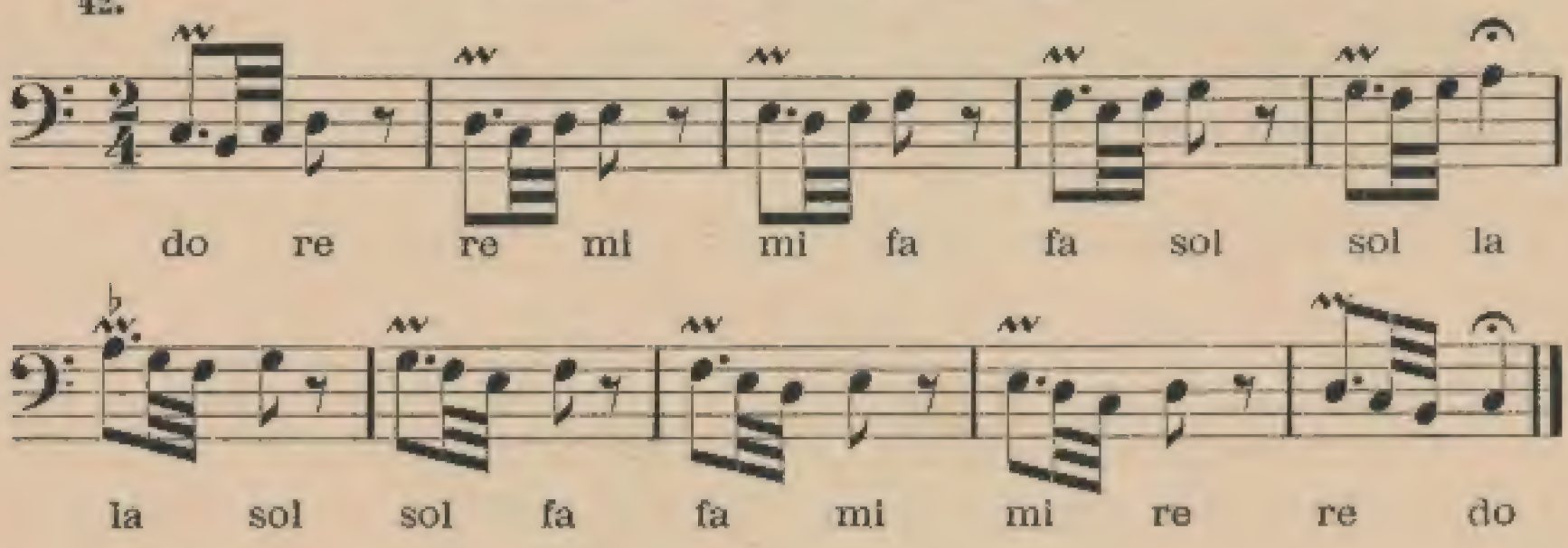
Nr. 40 übe man auch abwärts wie folgt:

41.



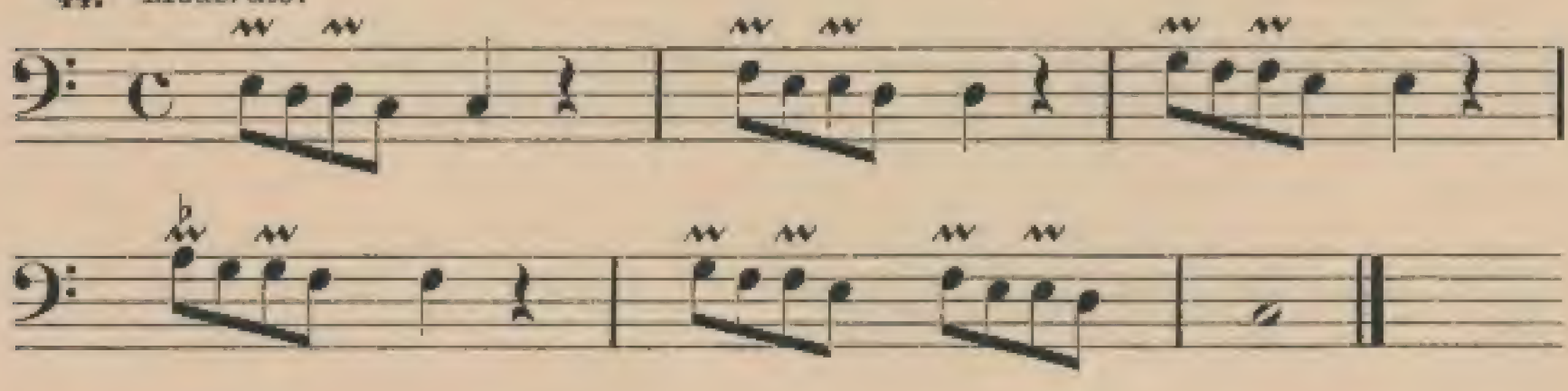
Pralltriller mit Nachschlag.

42.

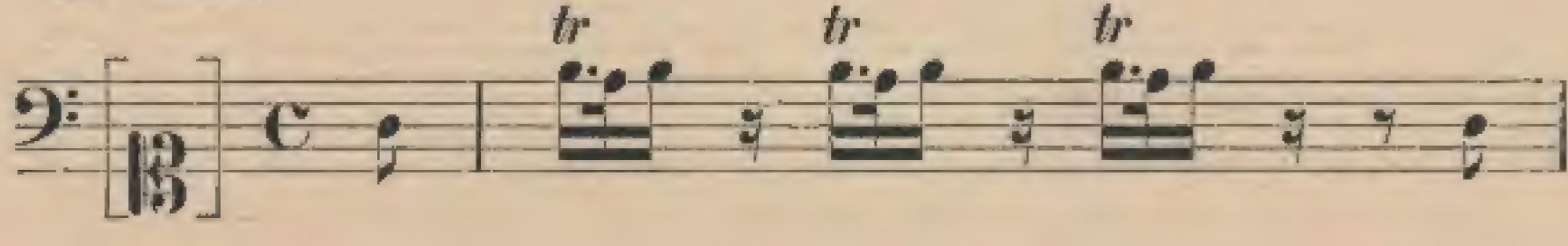


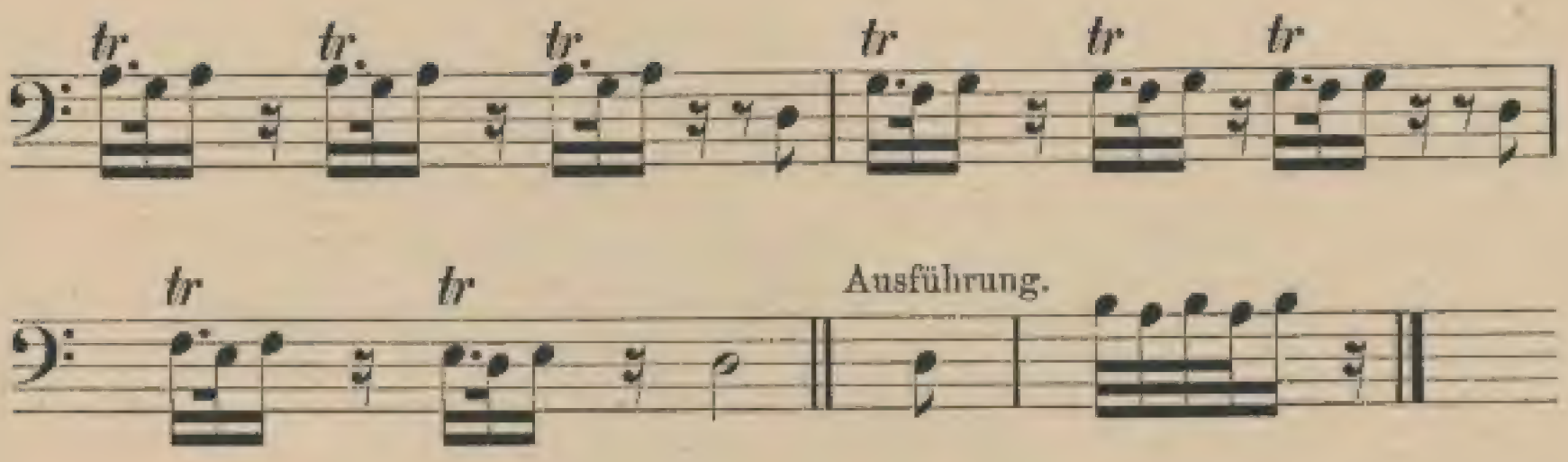
43. *Lento.*

44. *Moderato.*

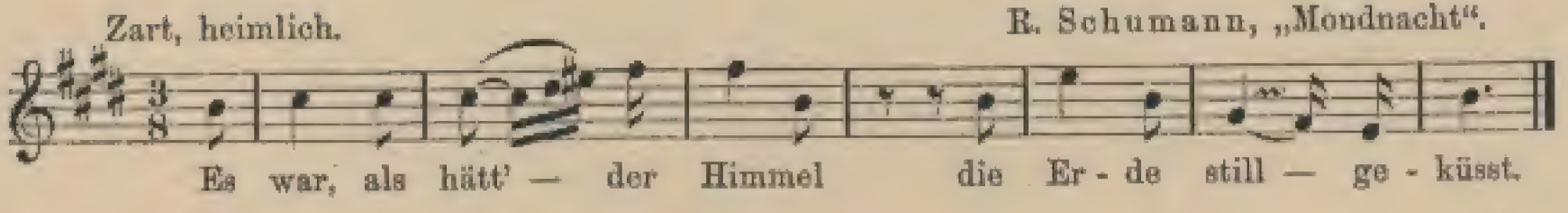


45. *Larghetto.*

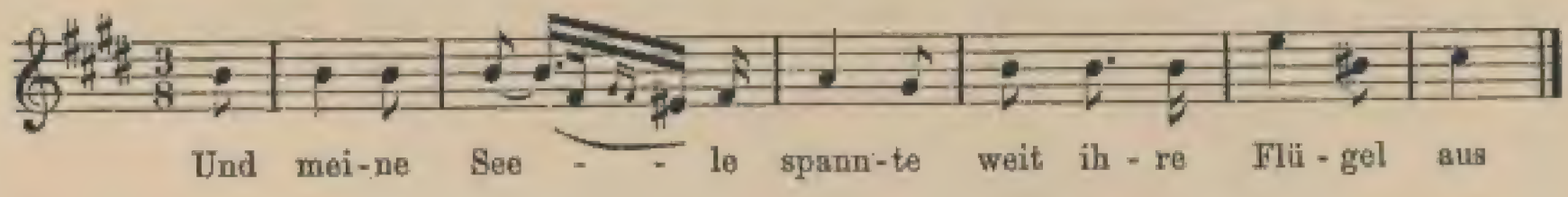




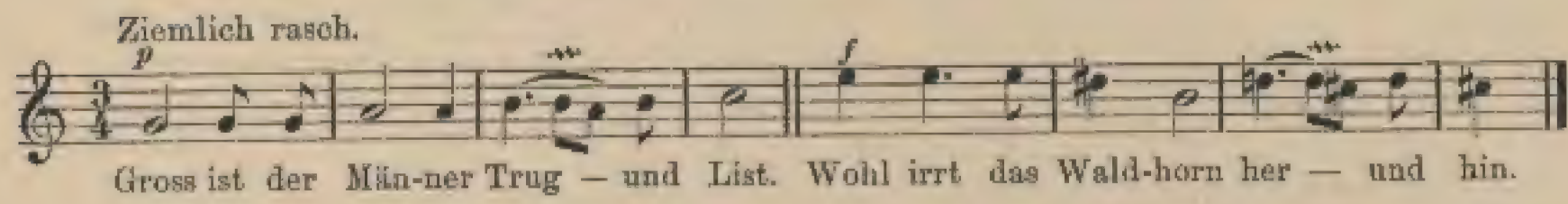
Beispiele in moderner Musik.



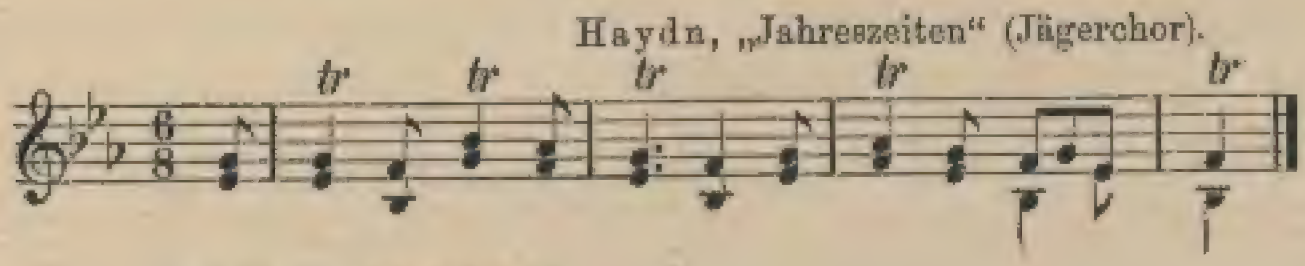
Im vorletzten Takt ist ein „Tremoletto", ein kurzer Pralltriller anzubringen. Diese Verzierung muss bald nach der Hauptnote, angehaucht, ausgeführt werden, wie Schumann's Schreibweise zeigt. Ein Nachschlag kann nicht gemeint sein, wie er gewöhnlich hier angebracht wird. Diesen schreibt Schumann in demselben Liede aus:

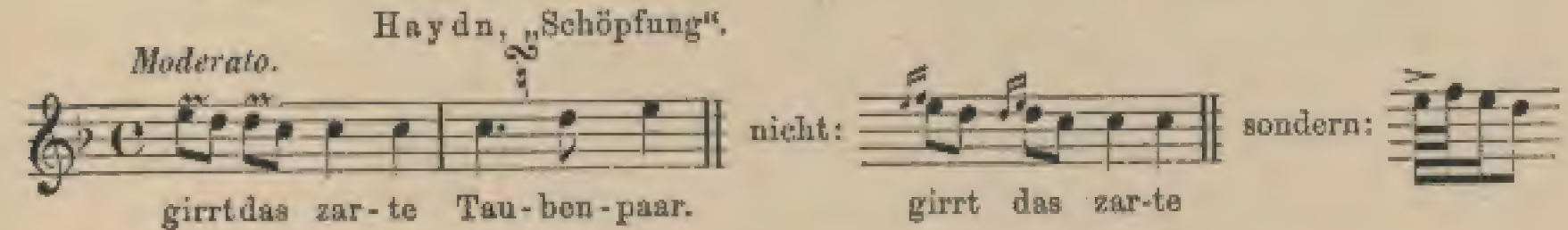


Auch das Lied „Waldesgespräch" hat angehauchte Pralltriller:



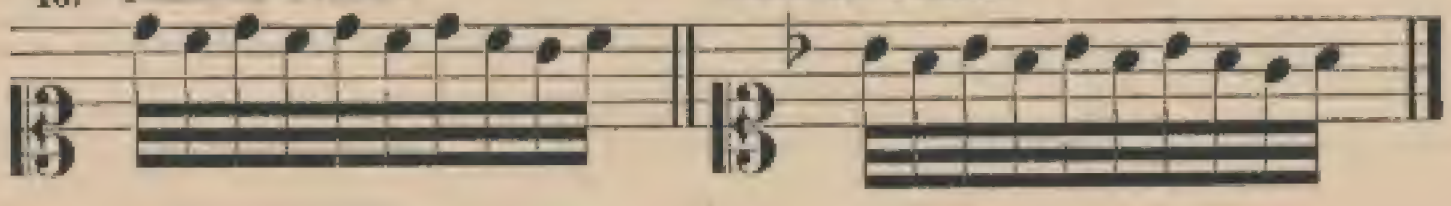
Später kommen wieder zum Unterschied ausgeschriebene Nachschläge. Die kleinen Pralltriller sind genau auf dem vierten Achtel anzubringen. Der Pralltriller auf der Note d^2 erinnert, wenn stark gesungen, an eine bekannte Waldhornfigur:



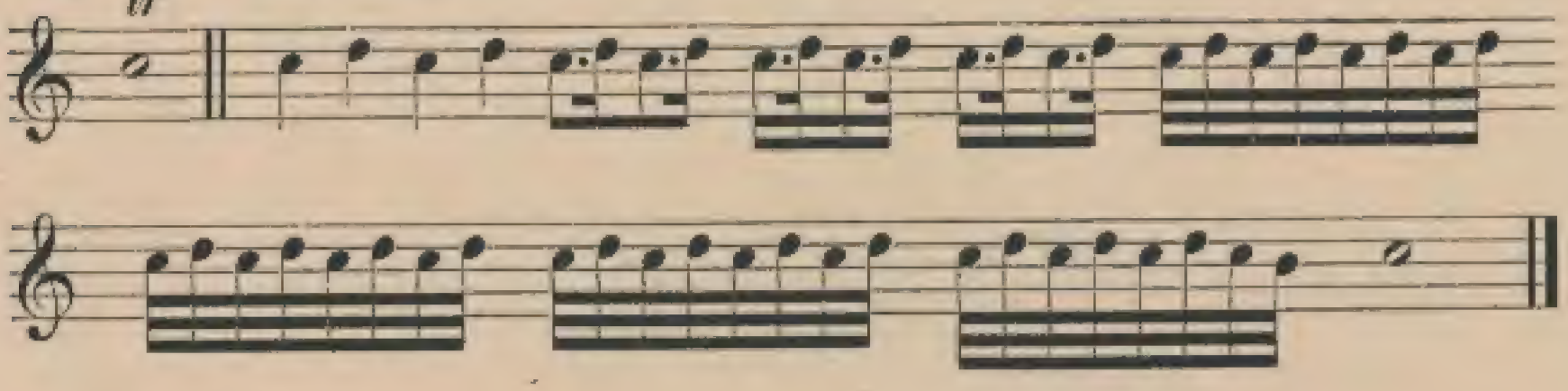


Der Triller fängt bald von der Vorschlagsnote, bald von der Hauptnote an. Er hat gewöhnlich einen Nachschlag im Gefolge.

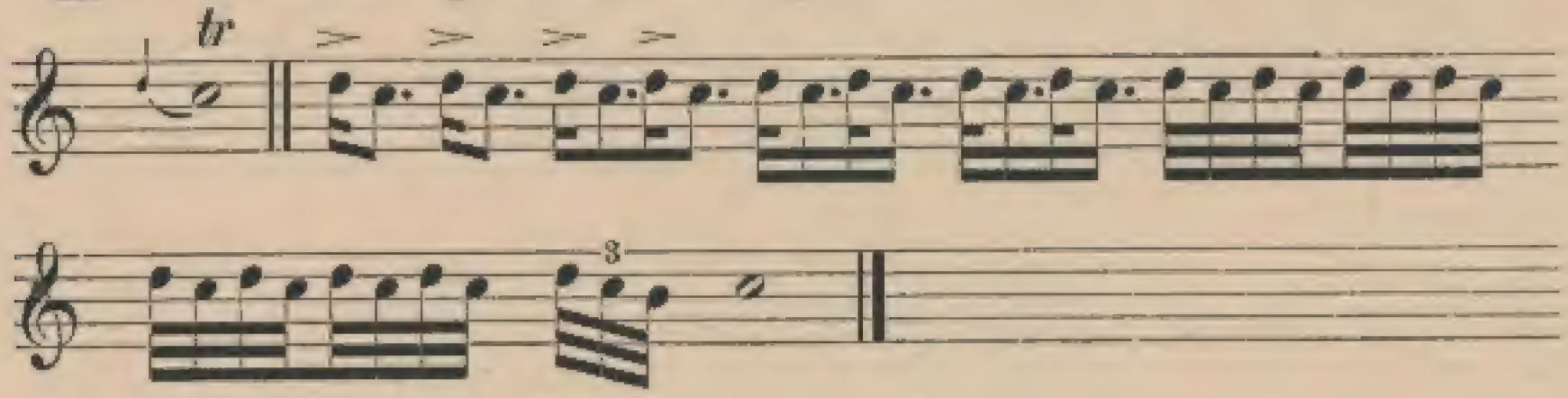
46. Ganzton-Triller. Halbton-Triller.

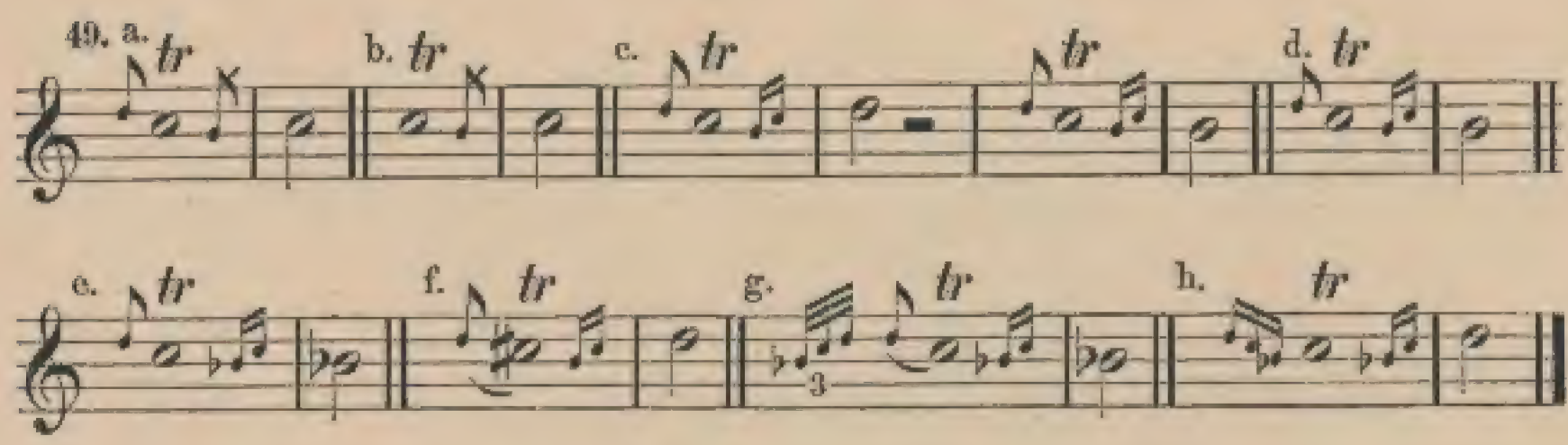


47. Ausführung von der Hauptnote aus.



48. Ausführung von der Vorschlagsnote aus.



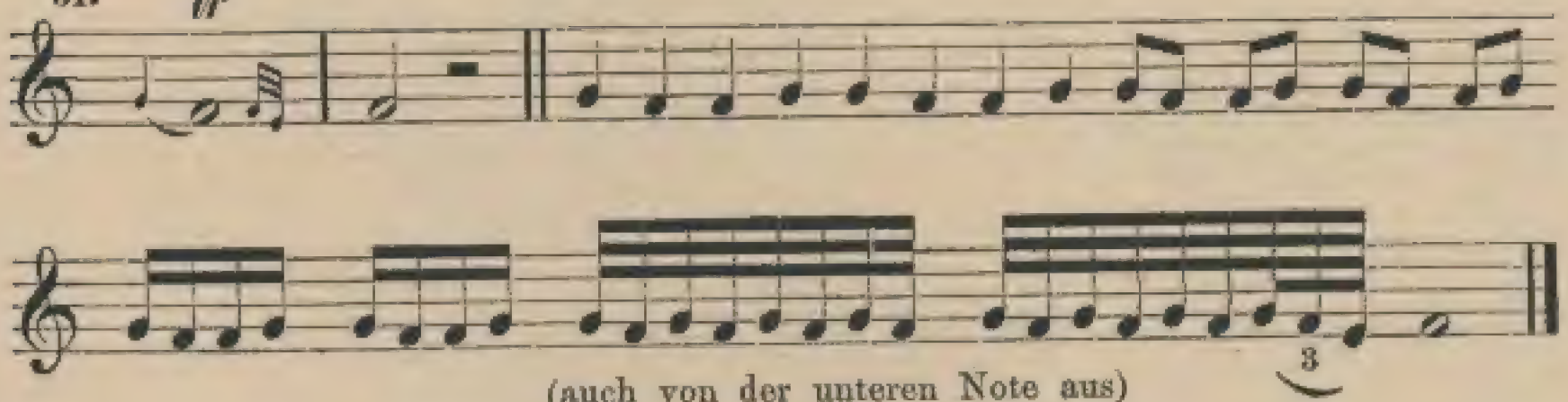


Nimmt man die gehauchte Vocalisation zu Hilfe, so verspürt man, namentlich in dem Halbton-Triller, eine grosse Erleichterung in der Beweglichkeit des Kehlkopfes. Wiederholt man die Vorschlagsnote, so entsteht folgende Figur:

50.

Bei den Vorübungen zum langen Triller müssen beide Noten, die Haupt- und die Vorschlagsnote, abwechselnd angehaucht werden.

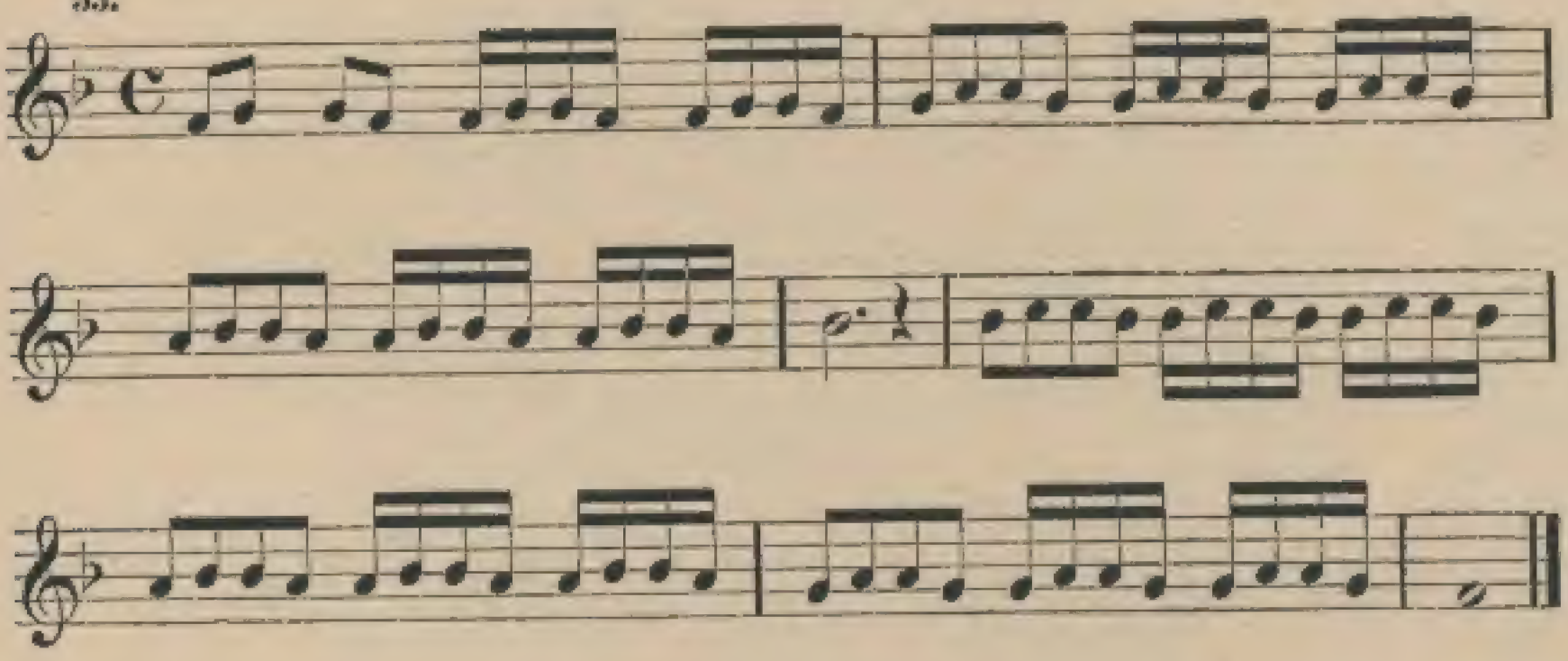
51. *tr*



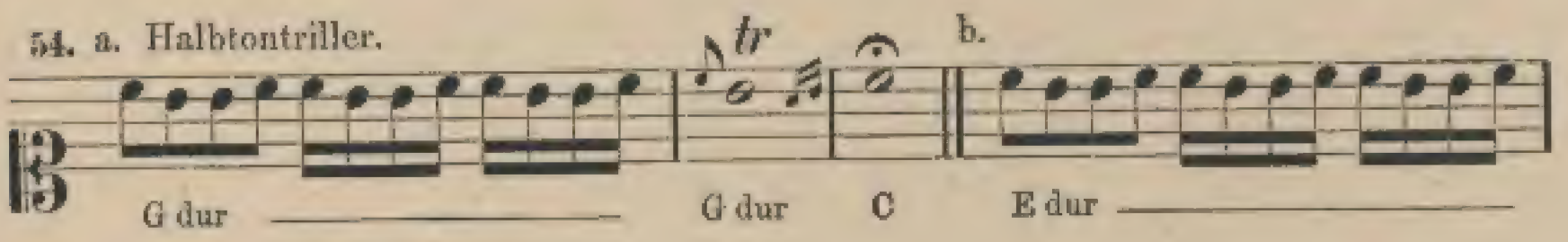
(auch von der unteren Note aus)

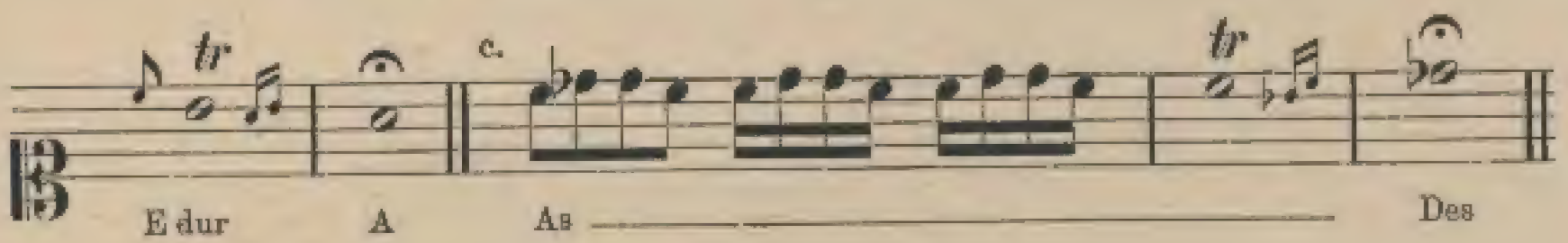
52.

53.

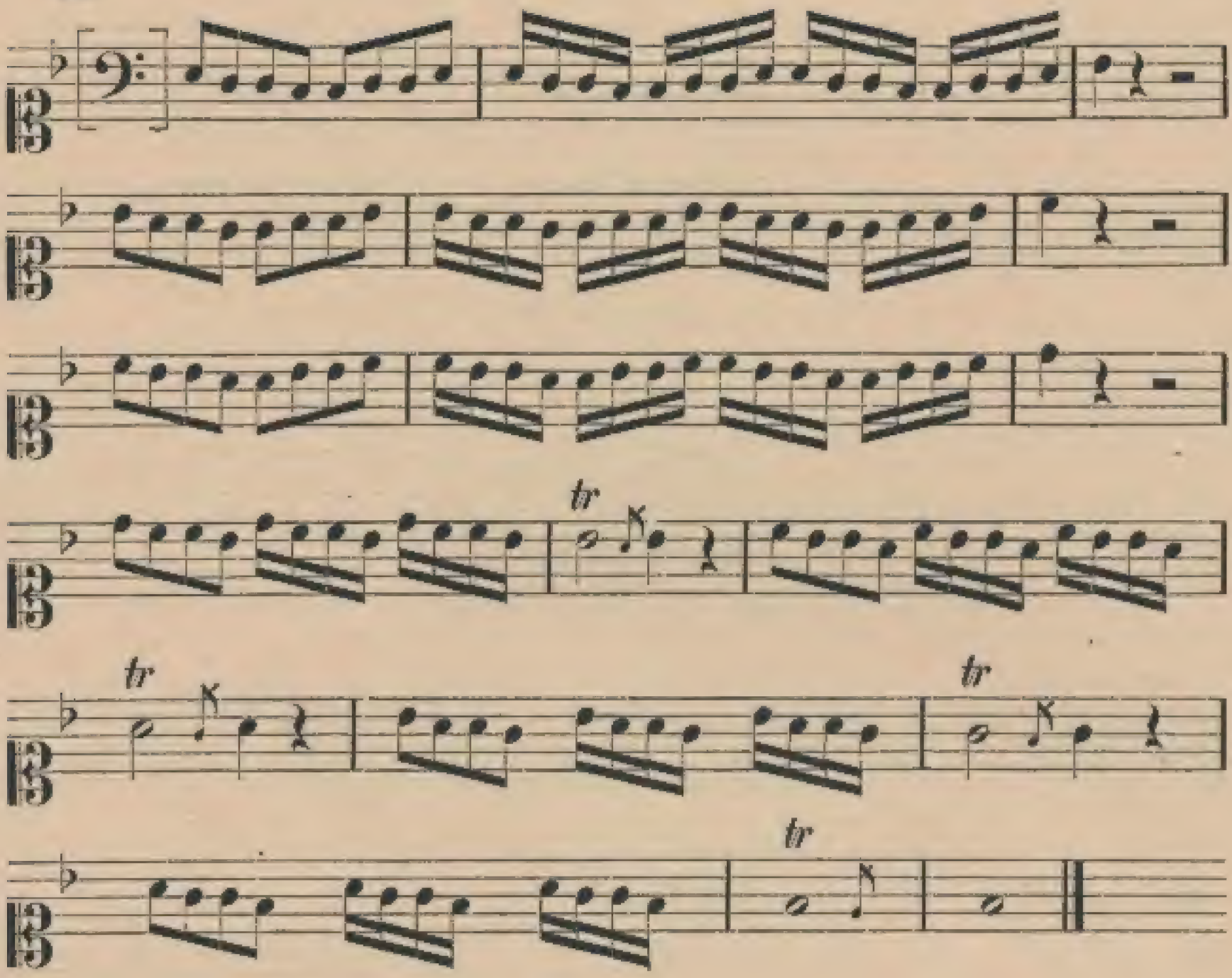


54. a. Halbtontriller.

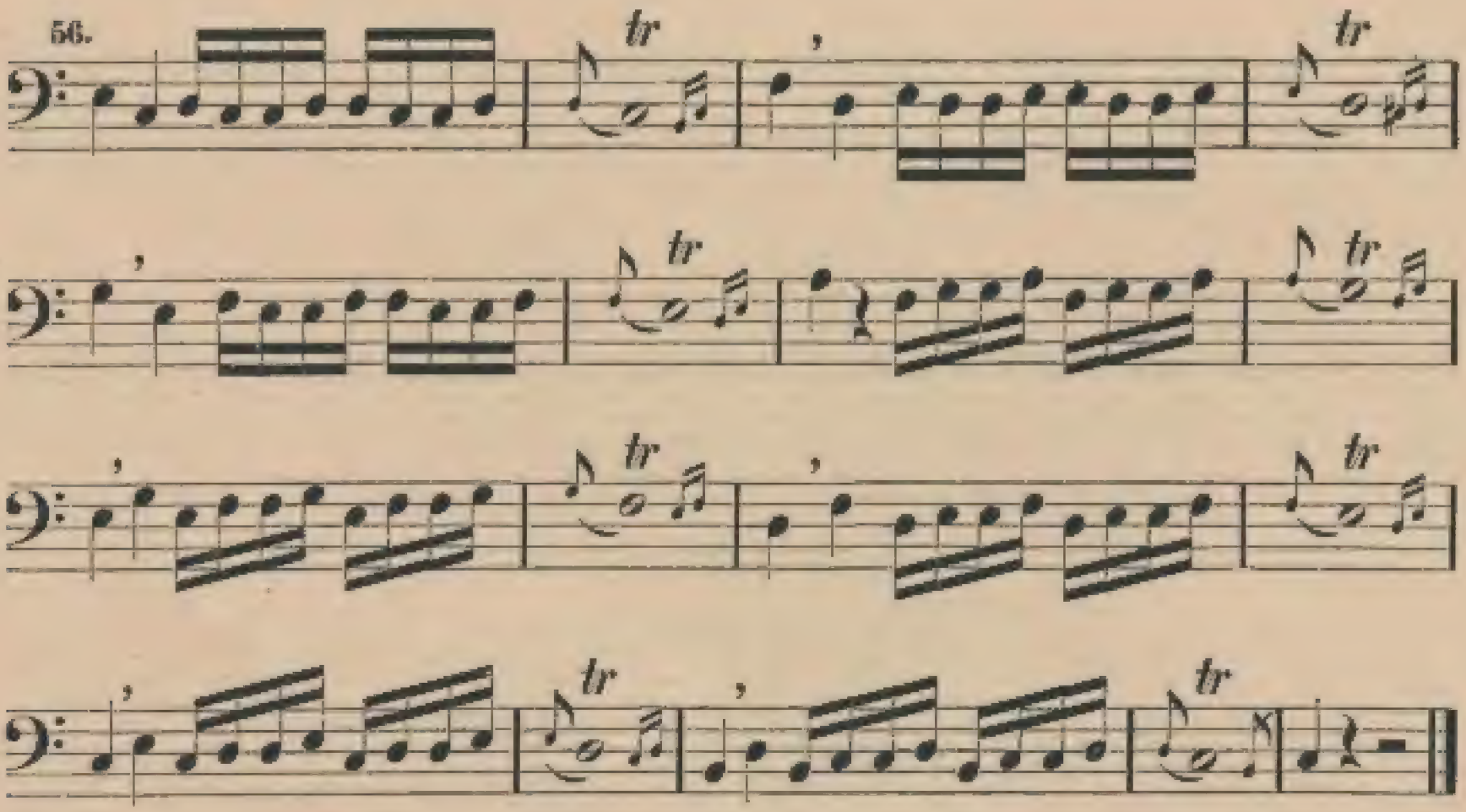




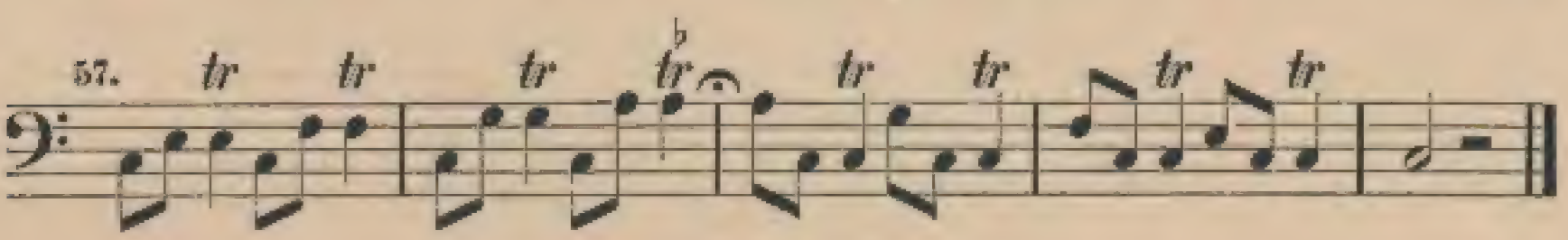
55.



56.

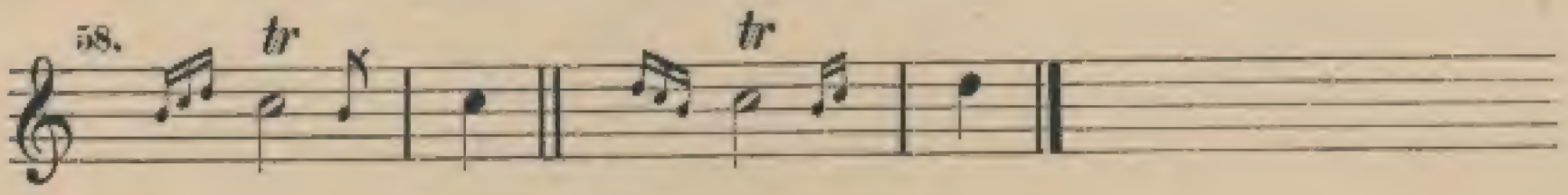


57.



Die Vorschrift unserer Alten, den Triller mit einem Vorschlag von oben anzufangen, ist rühmenswerth, denn der Triller wird meistens durch den wiederholten Vorschlag von oben gebildet, und es ist schwer, die obere Secunde in rascher Bewegung rein zu singen, wenn man mit der unteren, als der Hauptnote, beginnt. Man lerne beide Arten. Oft setzt man den Triller auch mit einem Schleifer, auch mit einer doppelschlagähnlichen Verzierung an. Z. B.

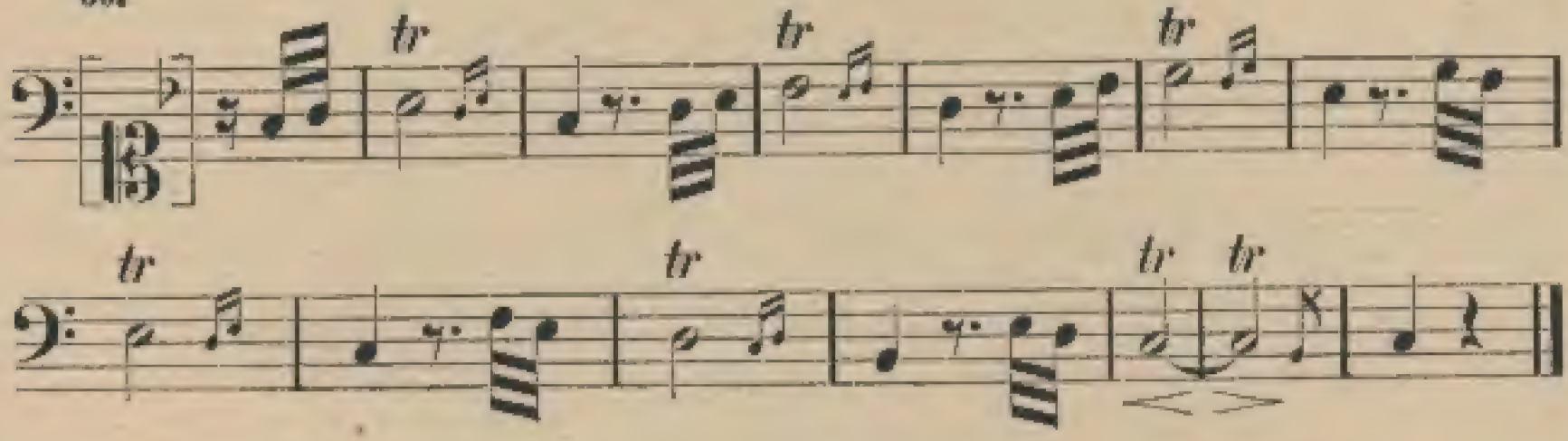
58.



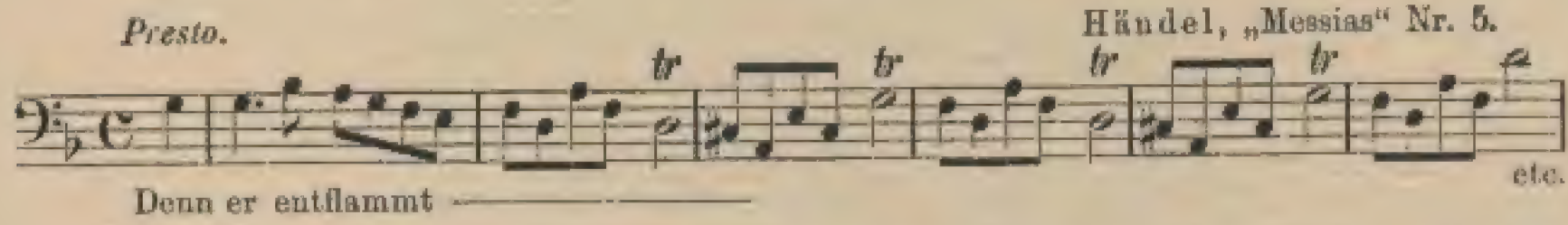
Auch mit einem Doppel-Anschlag:

59. *Andante.*

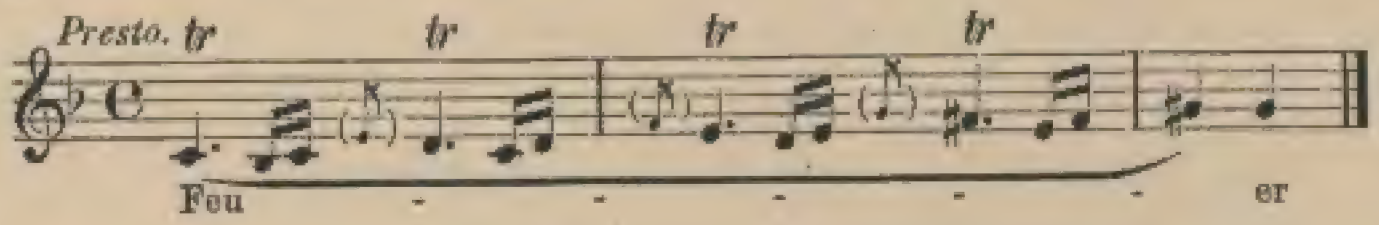
60.



Presto. Händel, „Messias“ Nr. 5.

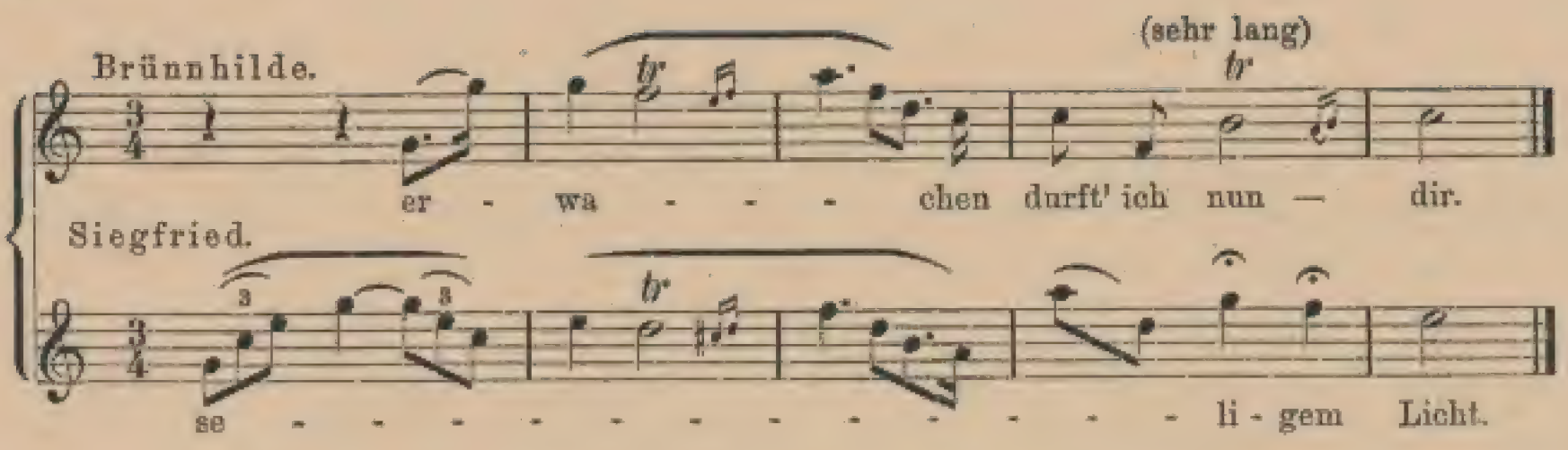


Später kommt ein Kettentriller vor, der nach alten Vorschriften mit dem Vorschlag von oben auszuführen ist:

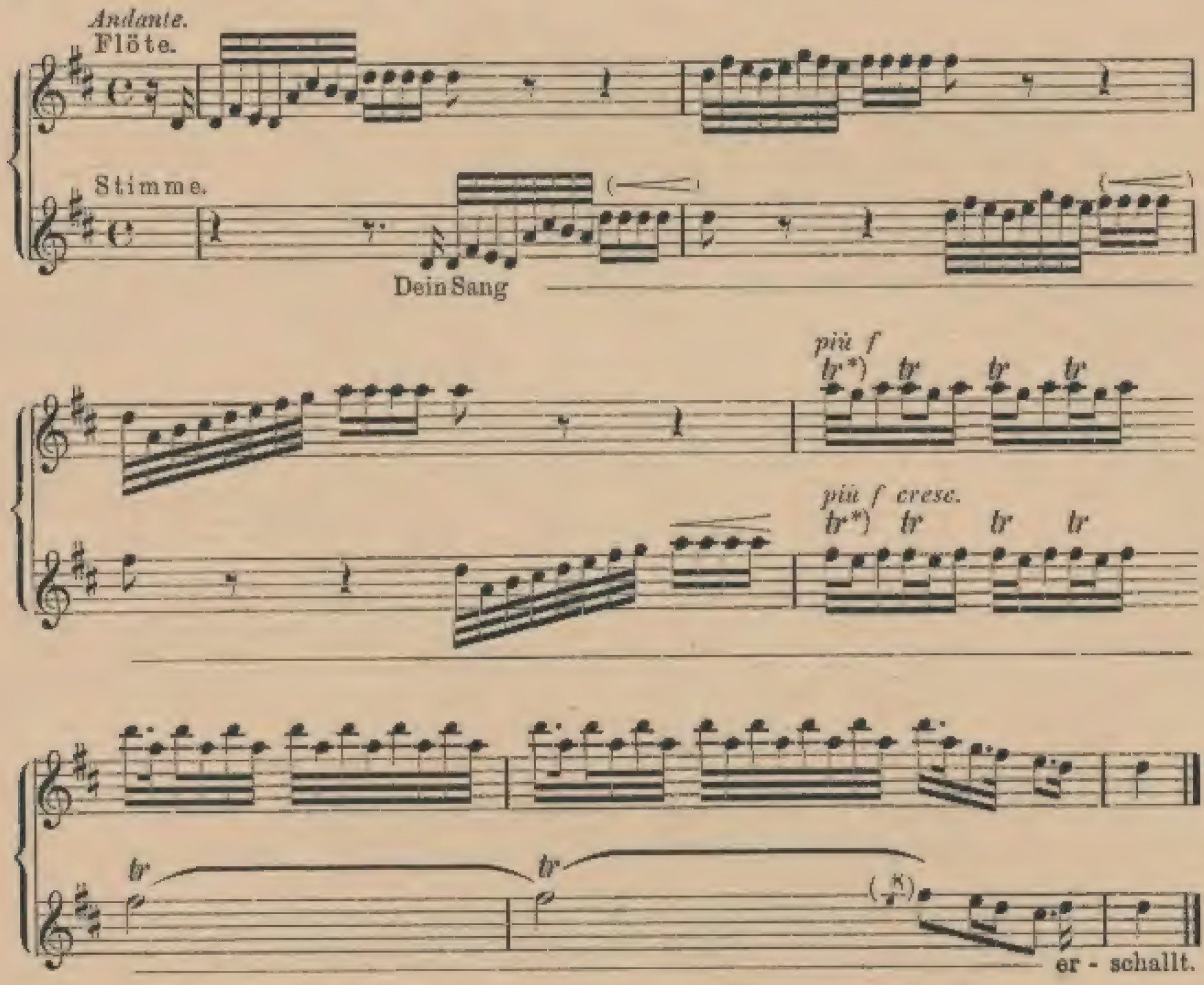


Diese Arie ist ursprünglich in einer anderen Form für Bass, später für Alt umgeschrieben worden. Siehe das Facsimile der „Sacred harmonic Society“.

Auch R. Wagner wendet häufig die erwähnten „Manieren“ an. Hier will ich den zweistimmigen Triller in der Schlussscene des dritten Actes aus „Siegfried“ erwähnen, um die lernende Jugend daran zu erinnern, wie unentbehrlich das Studium der Verzierungen für den Vortrag der Werke unserer modernsten Meister ist und auch wohl bleiben wird. Für das Gesammtstudium der Verzierungen empfehle ich jungen Tenoristen die zweite Scene aus den „Meistersingern“.



Zum Schluss ein Beispiel von Trillern für Sopranstimme und Flöte aus „Frohsinn und Schwermuth“ von Händel.



*) *tr* heisst hier ∿: Pralltriller

Capitel IV.

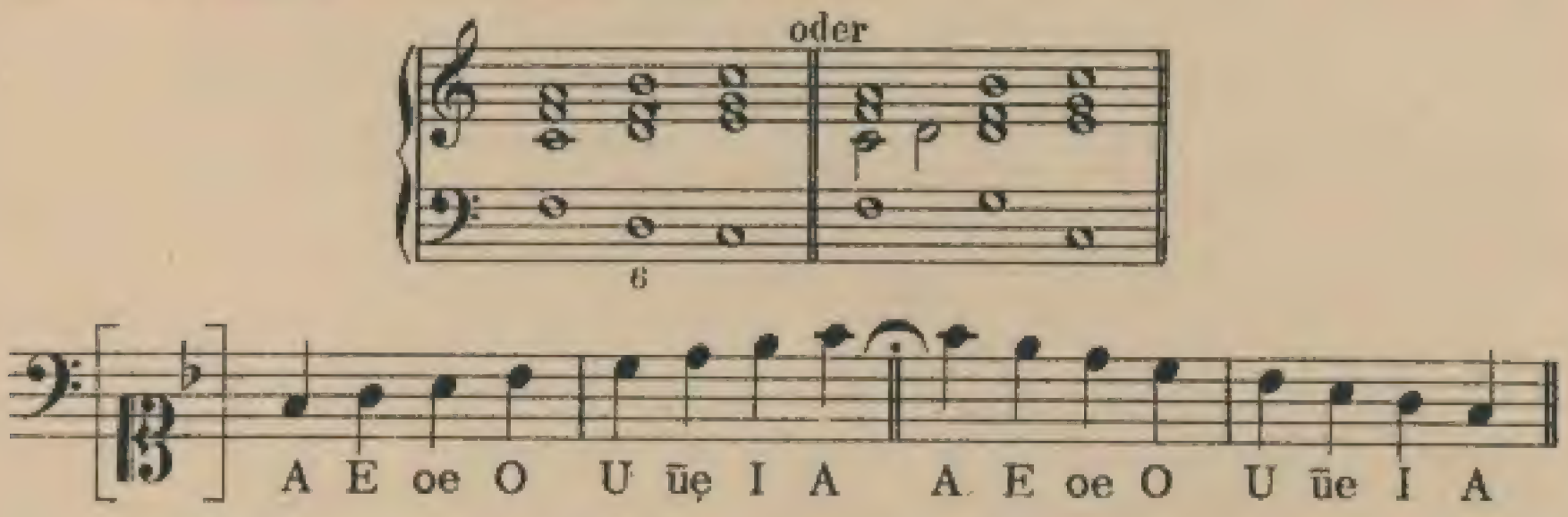
Die Tonleitern.

Die Durtonleiter.

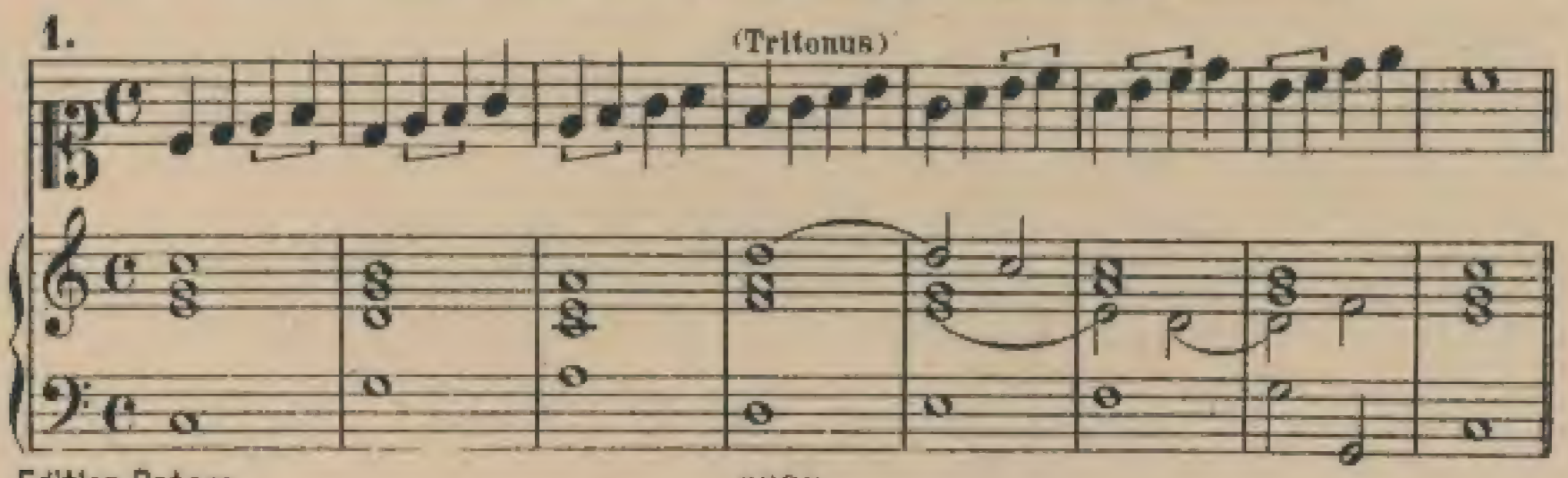
Die folgenden Uebungen sind für alle Stimmen. Man denke sich den betreffenden Schlüssel und die nöthigen Vorzeichnungen dazu.

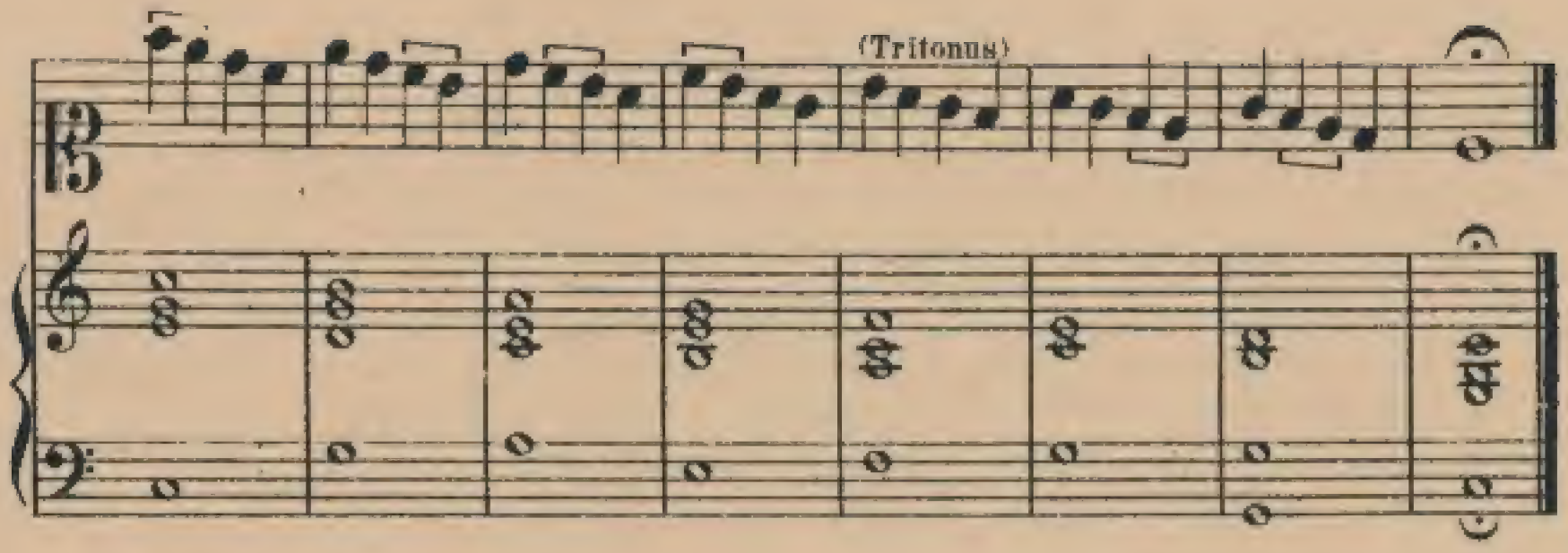
Die Scalen sind bald leise, bald stark, bald *crescendo*, bald *diminuendo*, ab- und aufwärts zu studiren. Sopran- und Altstimmen üben den Uebergang der Register nach den bekannten Gesetzen und müssen die Theorie der gemeinsamen Töne genau beachten. In technischen Uebungen spielt das Mittel- oder Falset-Register bei Alt- und Mezzosopranstimmen die Hauptrolle. Es ersetzt oft die Brust-stimme und erleichtert daher wesentlich die zur Coloratur nöthigen Spannungen. Die Kopfstimme ist allen Frauenstimmen unentbehrlich. Auch Männer müssen, namentlich nach der Höhe zu, öfter das Mittelregister anwenden.

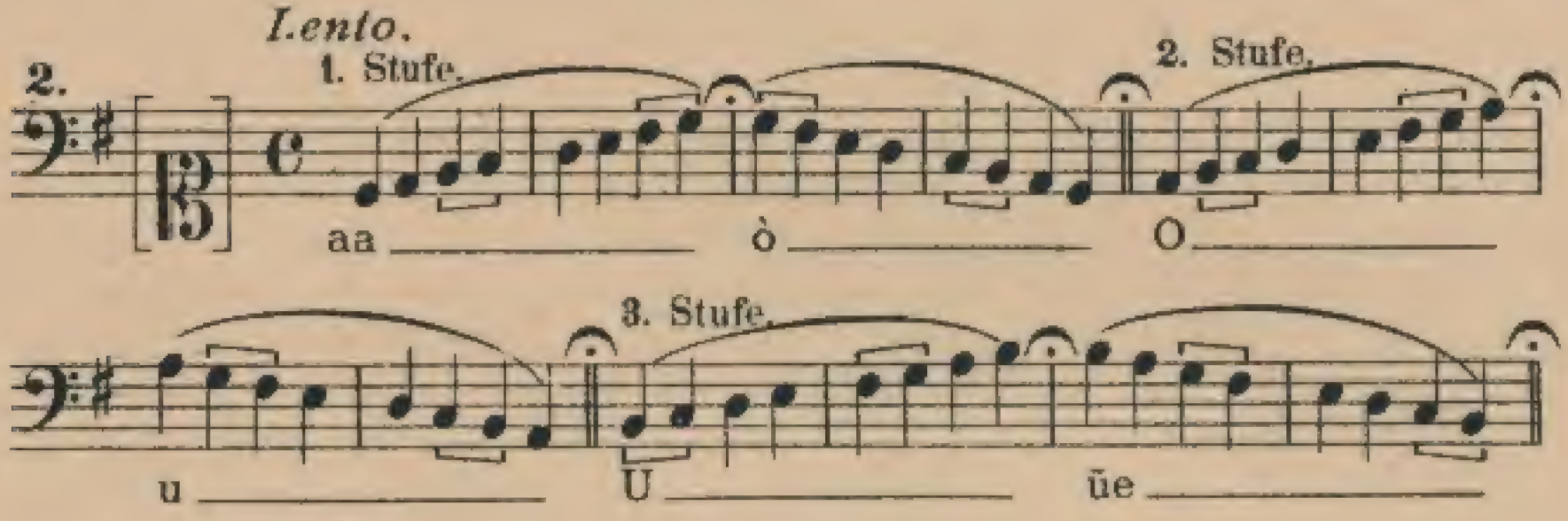
Der Lernende fange langsam, mit Noten gleichen Werthes an. Auf den Takt kommt es vorläufig nicht an. Er lerne zuerst bei gestelltem Kehlkopf die Stimme führen und Halb- und Ganzton unterscheiden. Es ist wichtig, Scala aufwärts die Verschluss-Spannungen durch das Anhalten des Athems zu erleichtern. Abwärts lasse man der Ausströmung der Luft etwas mehr Freiheit, um das bereits erwähnte Ausgleiten der Stimme zu verhüten. Die Stellung des Kehlkopfes muss, abwärts namentlich, möglichst ruhig bleiben. Ein kleines *decrescendo* aufwärts, ein wenig *crescendo* abwärts fördert das Legato, die Haltung der Stimme, und dadurch die Deutlichkeit. Die harmonische Unterlage der modernen, ausgeglichenen Scala spiele man so einfach wie möglich. Die sechs ersten Stufen beziehen sich, wie im Hexachord, auf die erste, vierte und fünfte Stufe; die siebente Stufe oder der Leiteton verbindet sich mit der sechsten Stufe am einfachsten durch die Umkehrung des auf der siebenten Stufe stehenden verminderten Dreiklangs:

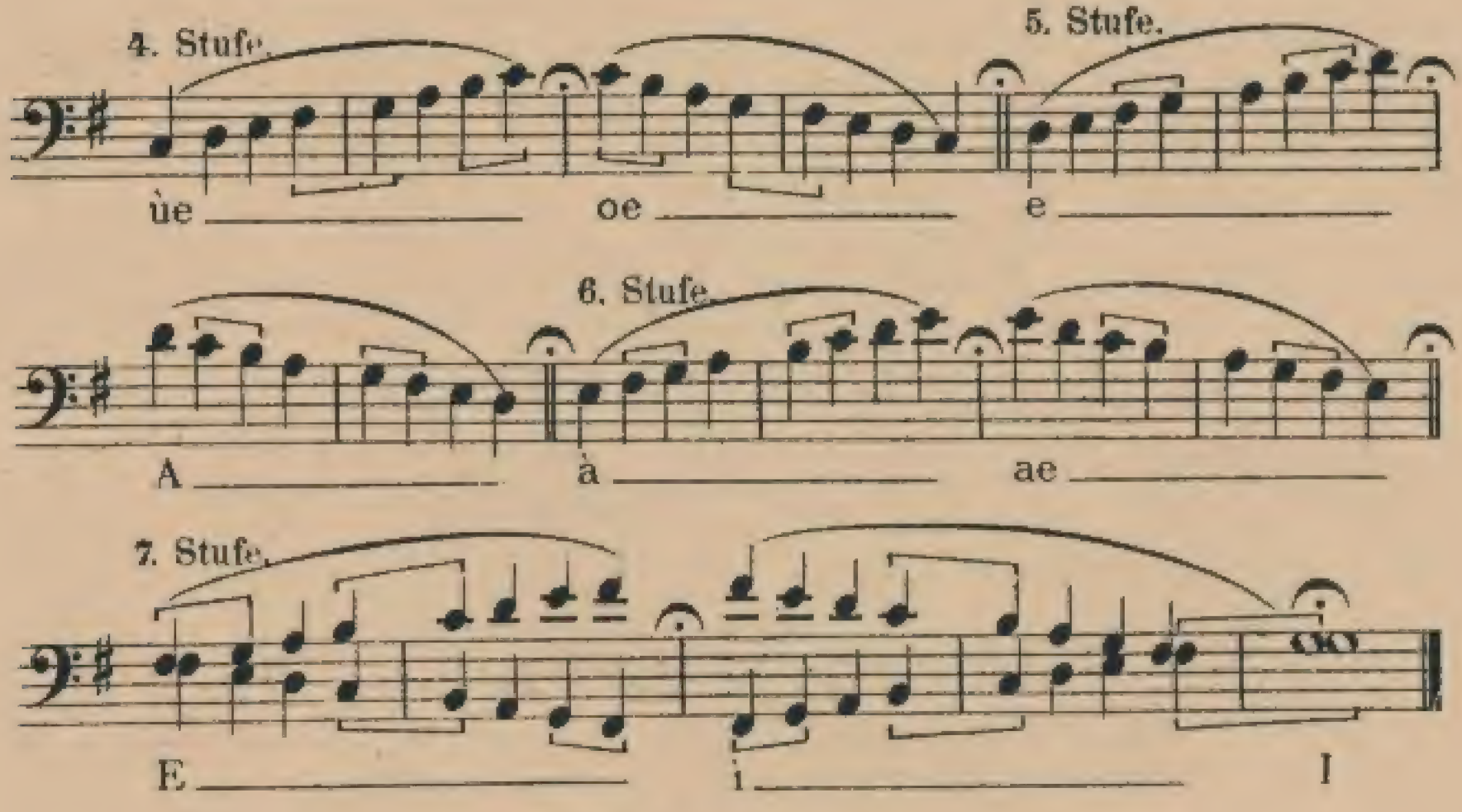


Man beachte die Anfangs- und Schlussnote. Beide müssen denselben Werth haben wie die übrigen. Es ist für Viele ebenso schwierig, den Ton correct abzusetzen, als ihn correct anzusetzen. Die verschiedenen Stellungen des Halbtones und des Tritonus zeigen sich am deutlichsten in folgenden Quattrinen:

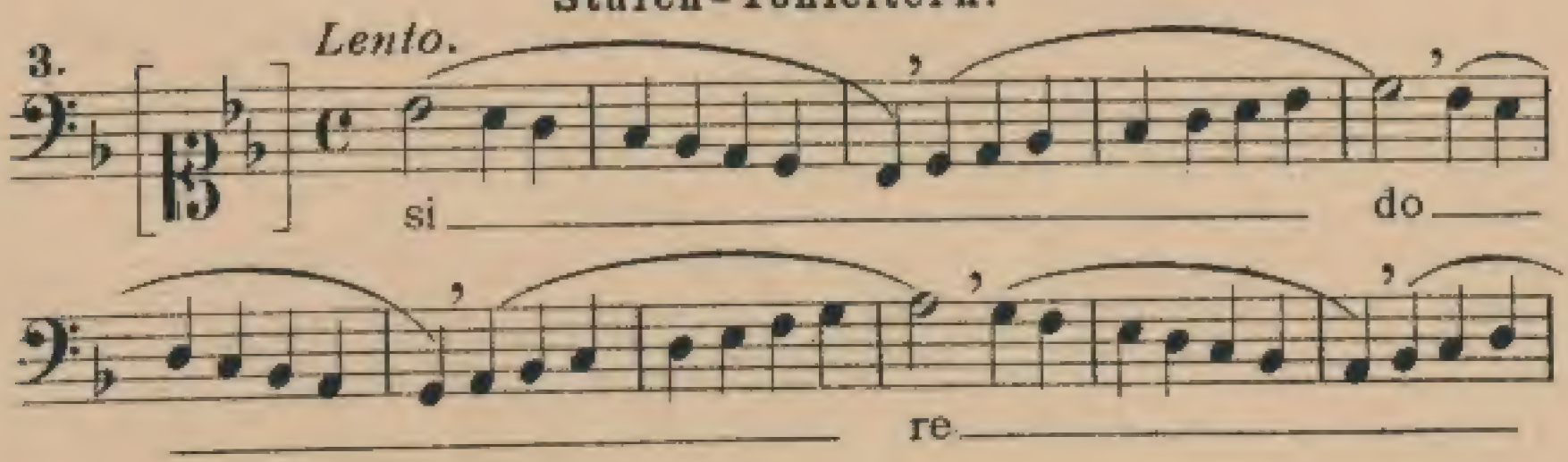


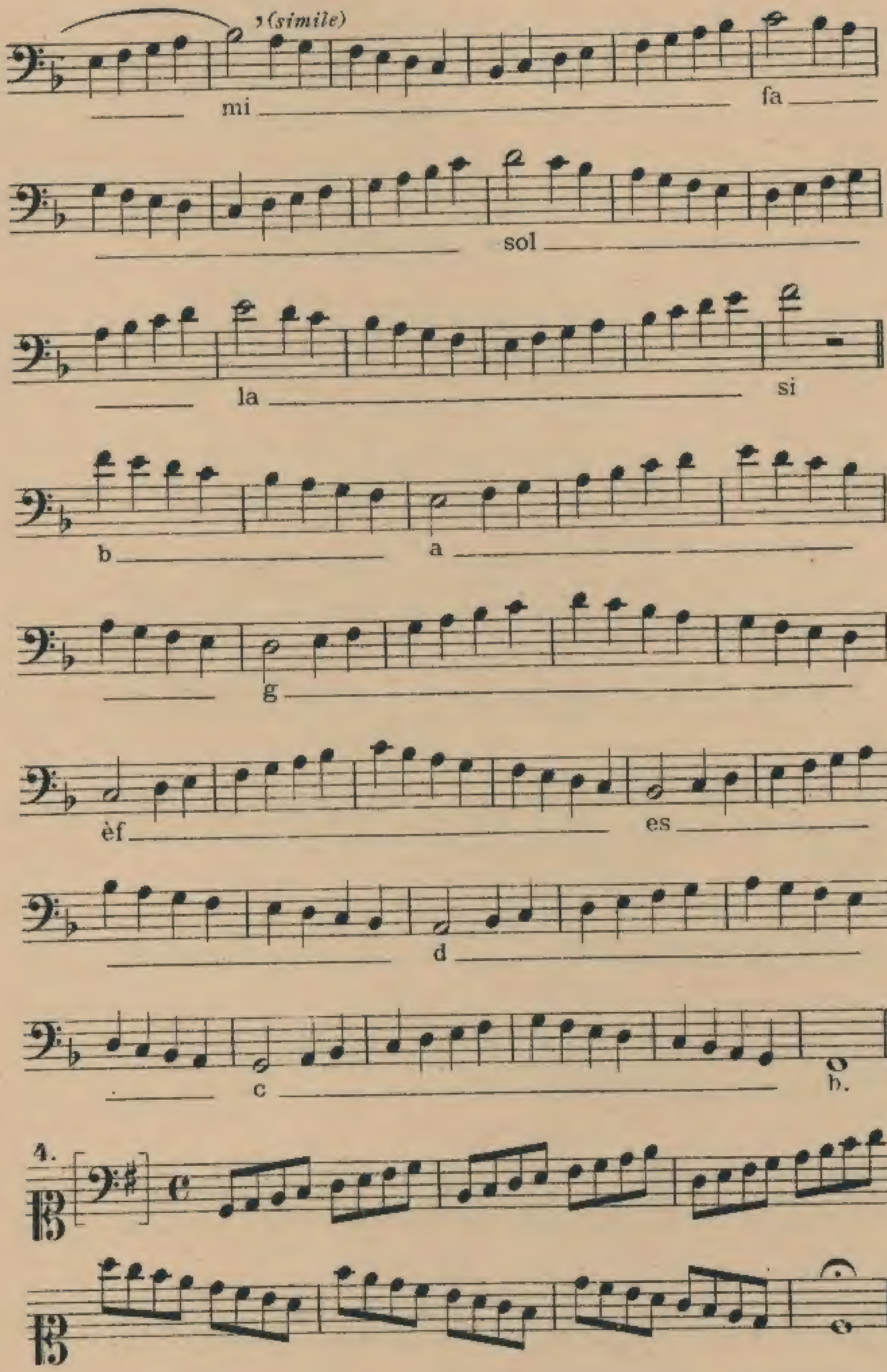






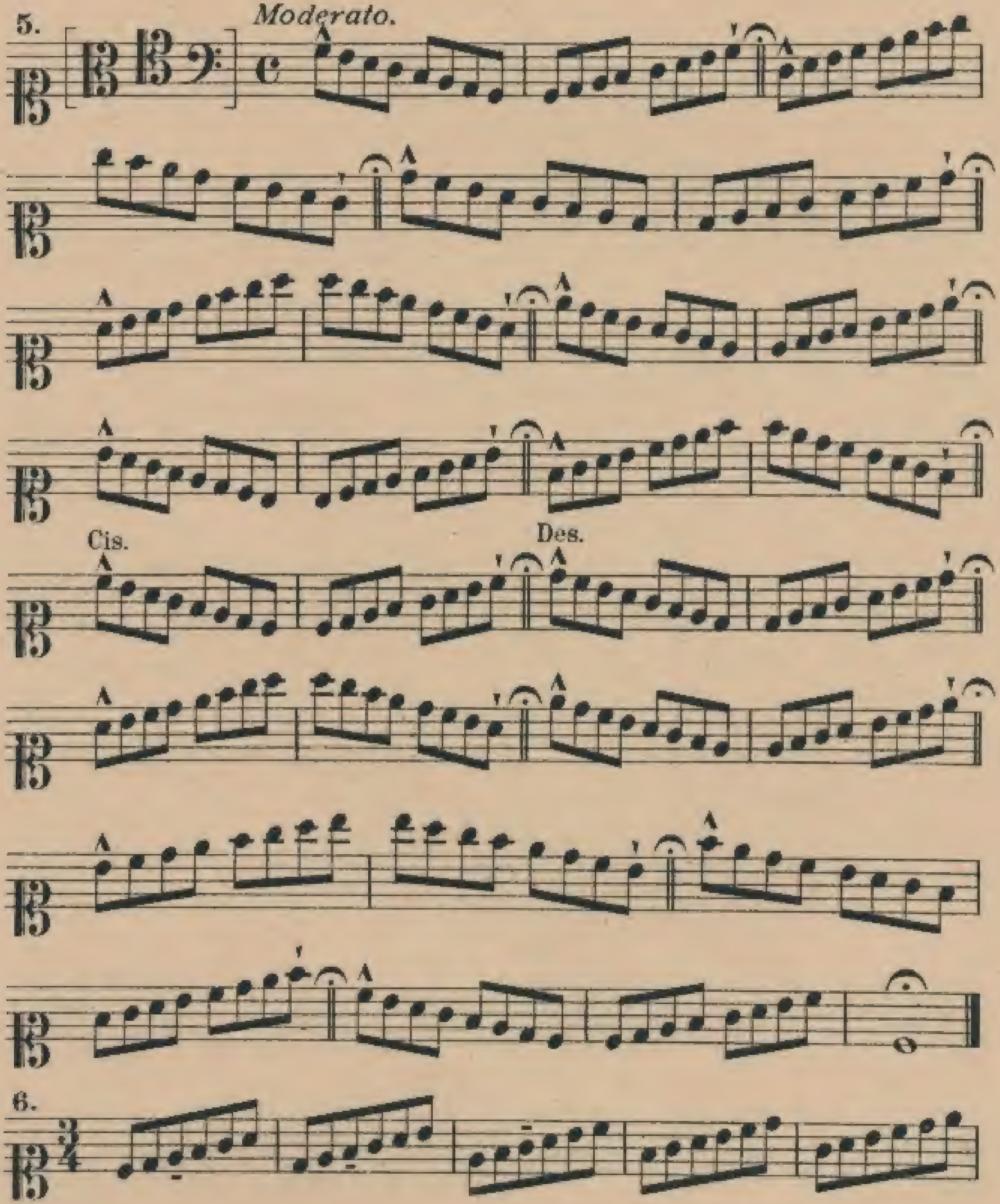
Stufen-Tonleitern.

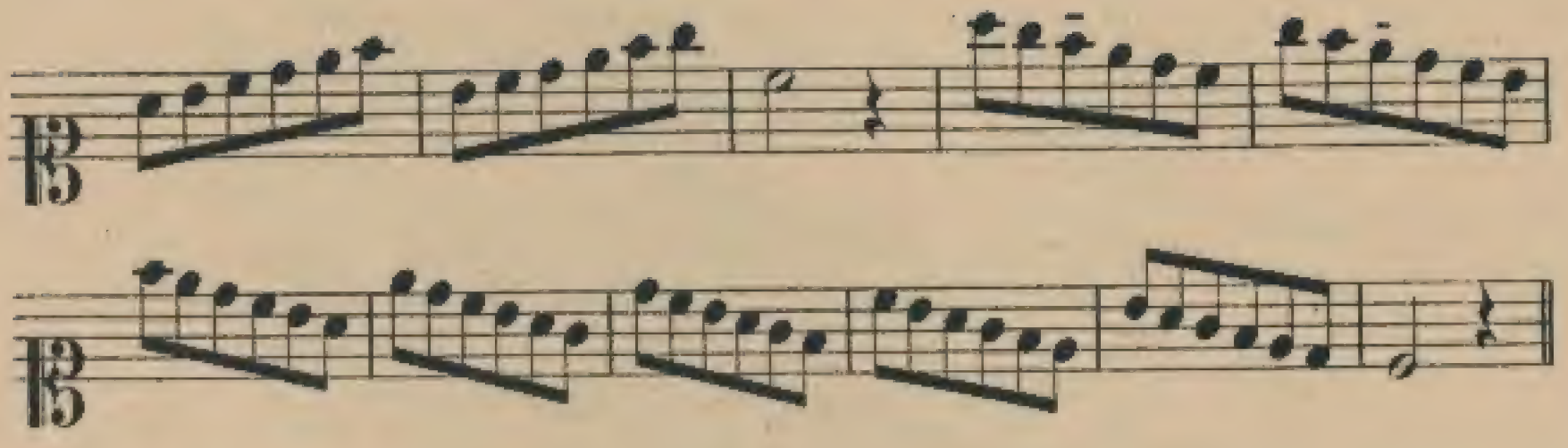


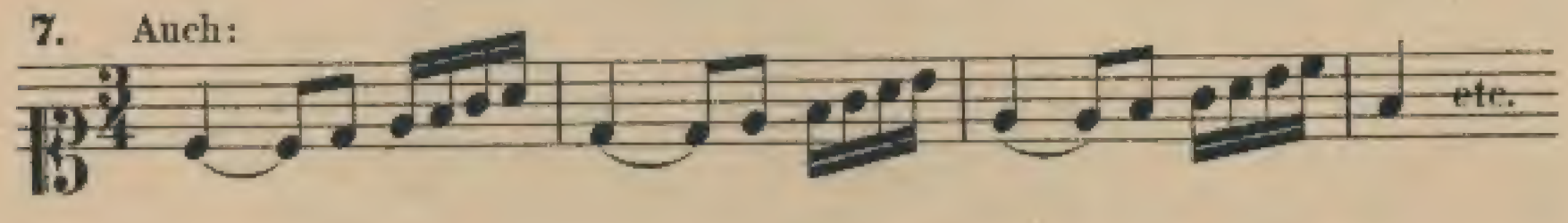

(simile)
mi
fa
sol
la
si
b
a
g
ès
es
d
c
h.
4.

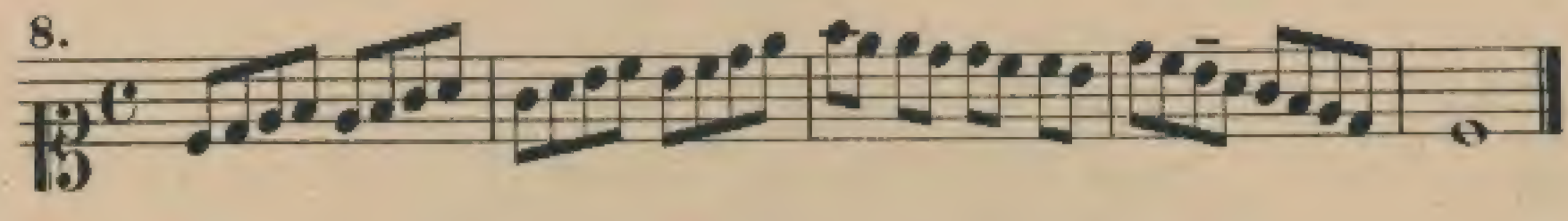
Scalen im Quintencirkel:
C. G. D. A. E. H. Fis. Cis. ‖ Des. As. Es. B. F. C.

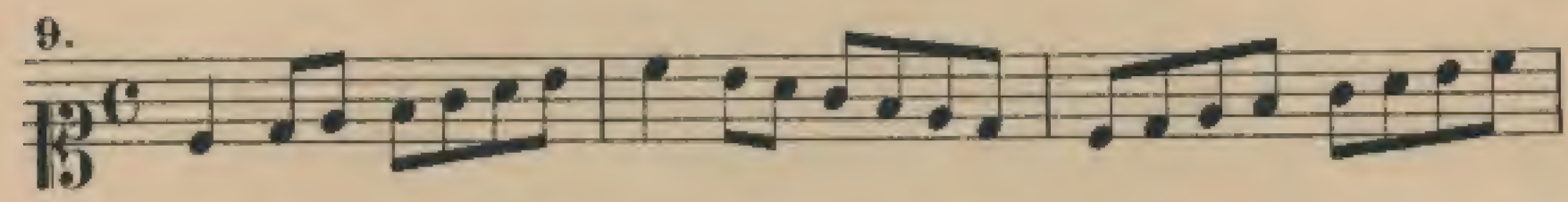
Ich schreibe die Scalen ohne Vorzeichnungen auf. Der Lehrer dictirt alsdann nach Belieben, bald dem Sopran, bald dem Alt, dem Tenor oder Bass, die Anfangstonart. Da es sich hier nur um die erste Stufe einer Tonart handelt, so ist die musikalische Aufgabe eine leichte. Der Sopran kann in *C*, der Alt in *F*, der Tenor in *D*, der Bass in *G* anfangen. Das Zeichen ^ bedeutet den festen Einsatz, das andere ' das rasche Aufhören des Tones am Ende des Taktes. Die angehauchten Noten sind deutlich zu wiederholen.

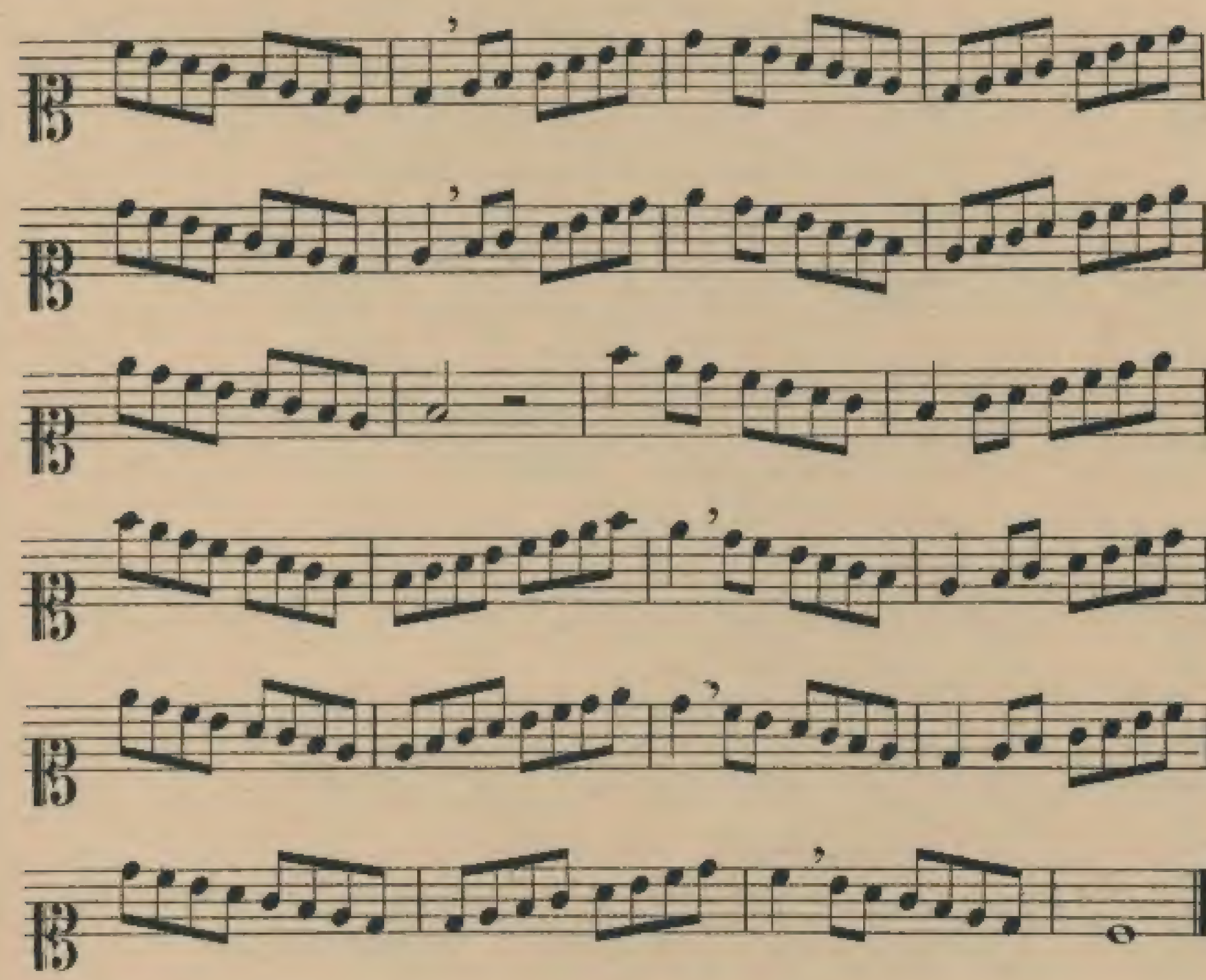




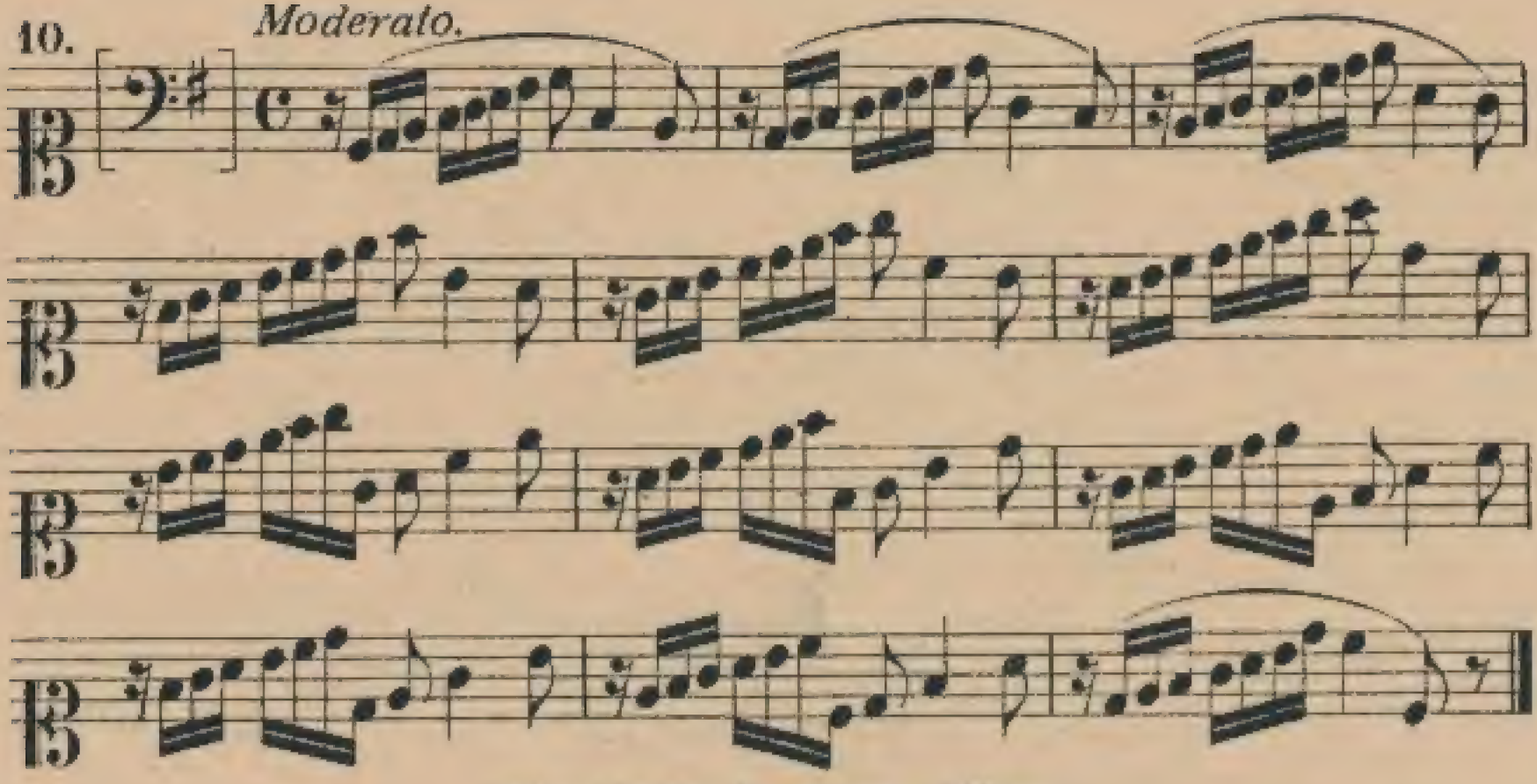

7.
Auch:
etc.


8.


9.

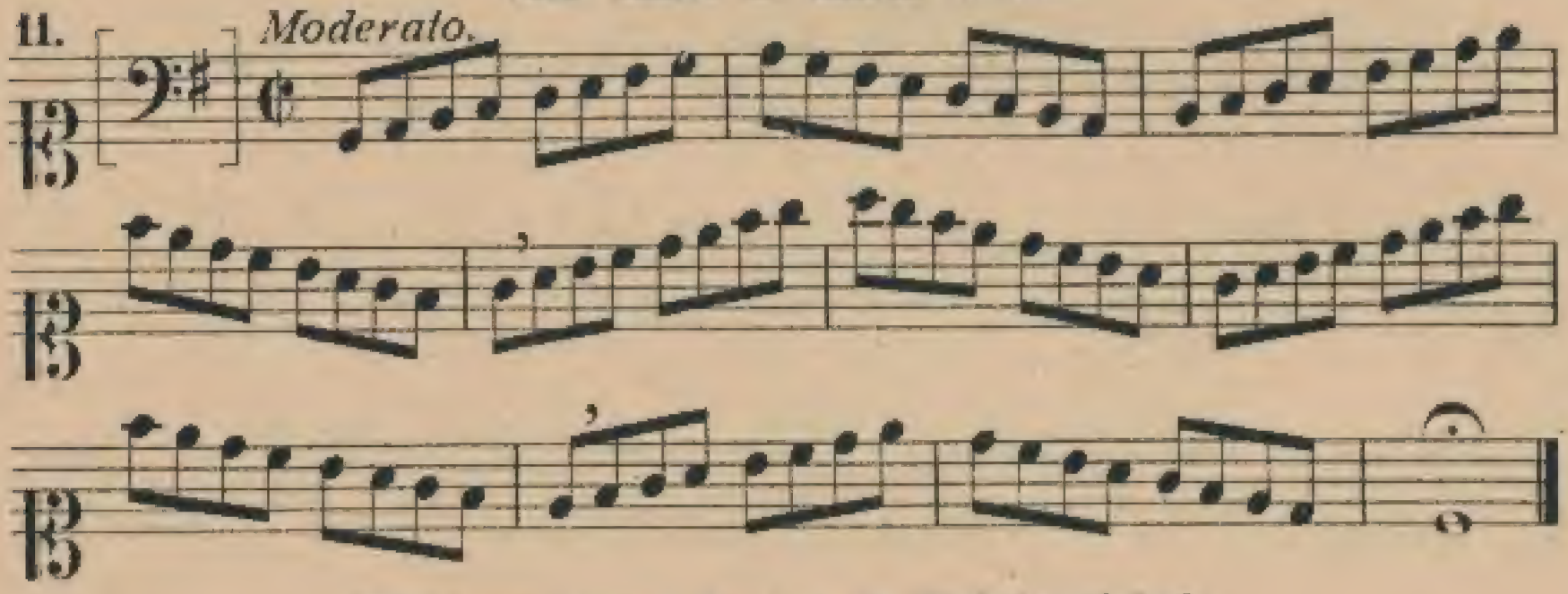


10. *Moderato.*



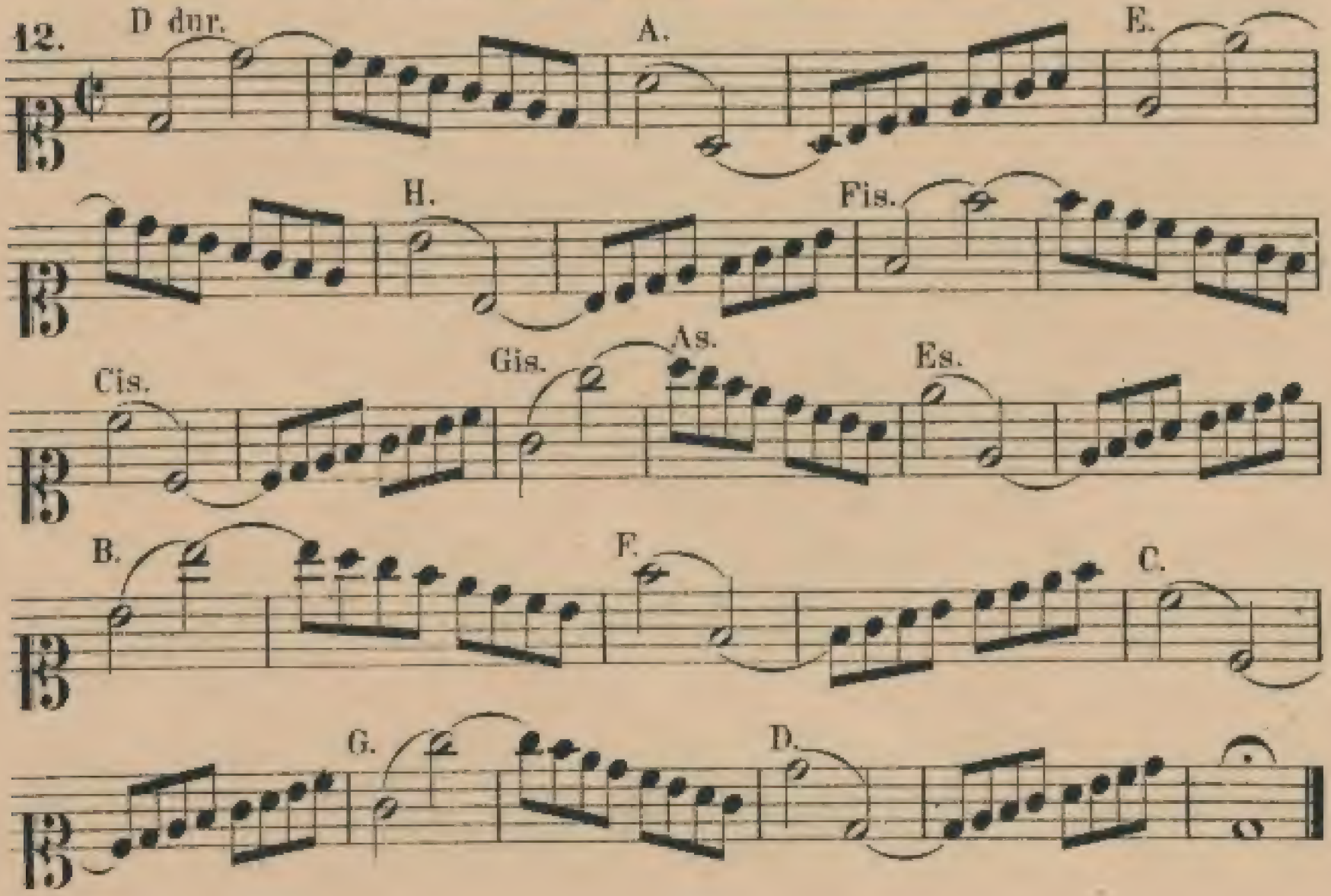
Vier Takte in einem Athem.

11. *Moderato.*



Portamenti und Scalen im Quintencirkel.

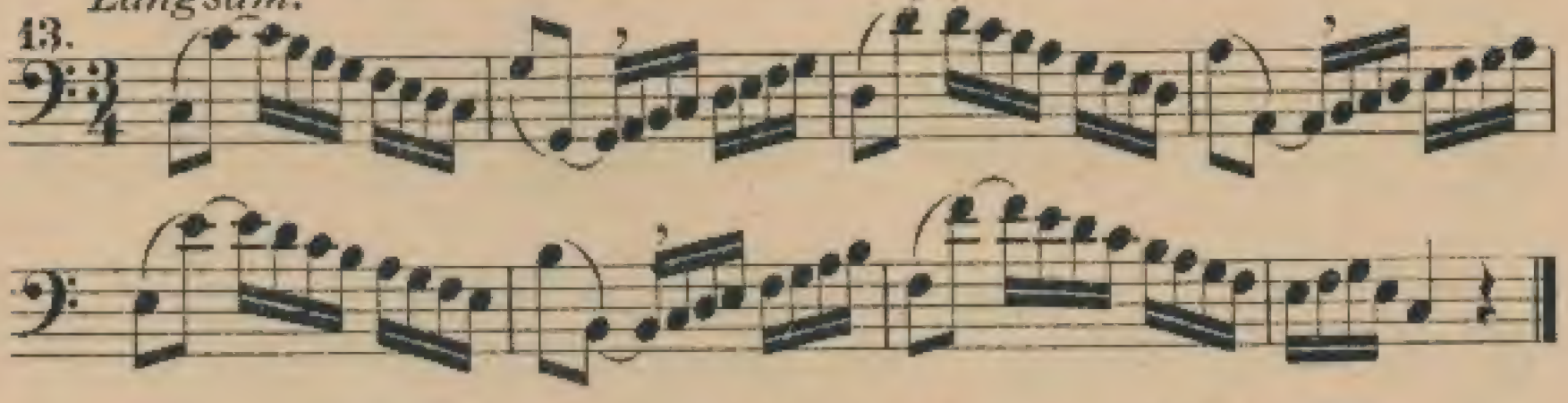
12. D dur. A. E. H. Fis. Cis. Gis. As. Es. B. F. C. G. D.



Portamenti und Scalen in einer Tonart.

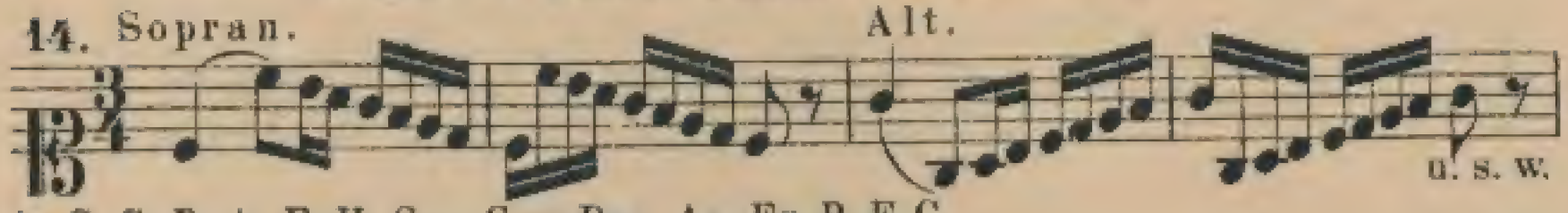
Langsam.

13.



Scalen im Quintencirkel für Sopran und Alt.

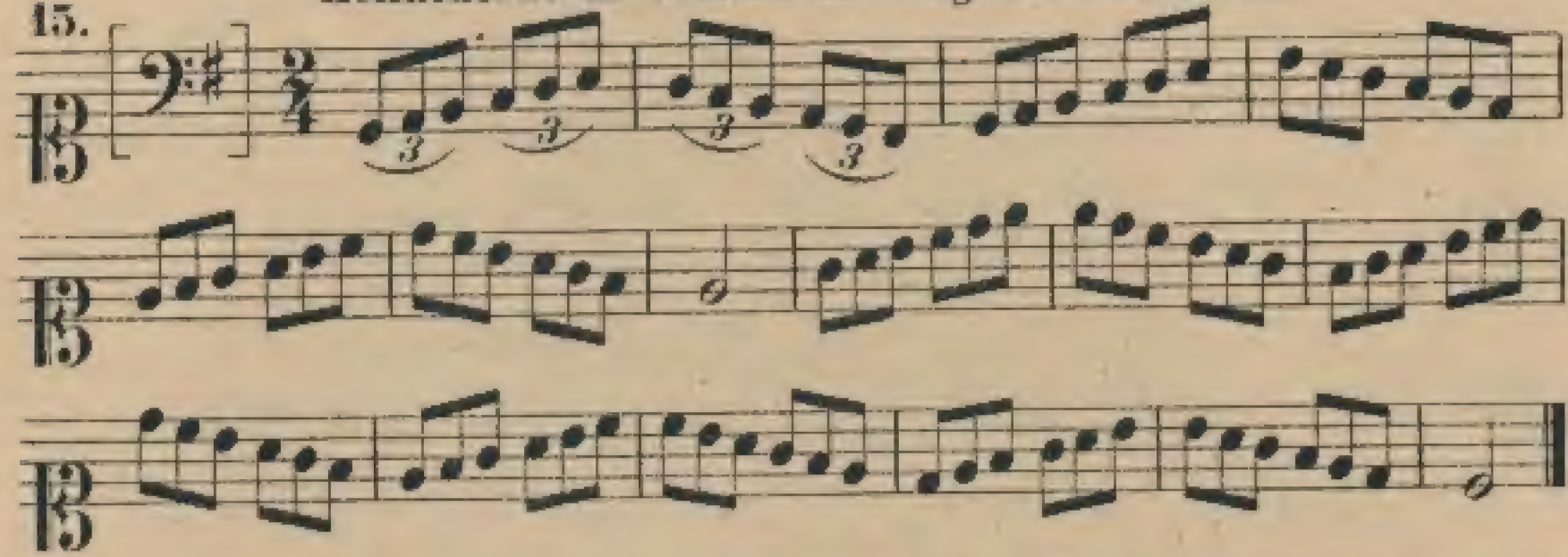
14. Sopran. Alt.



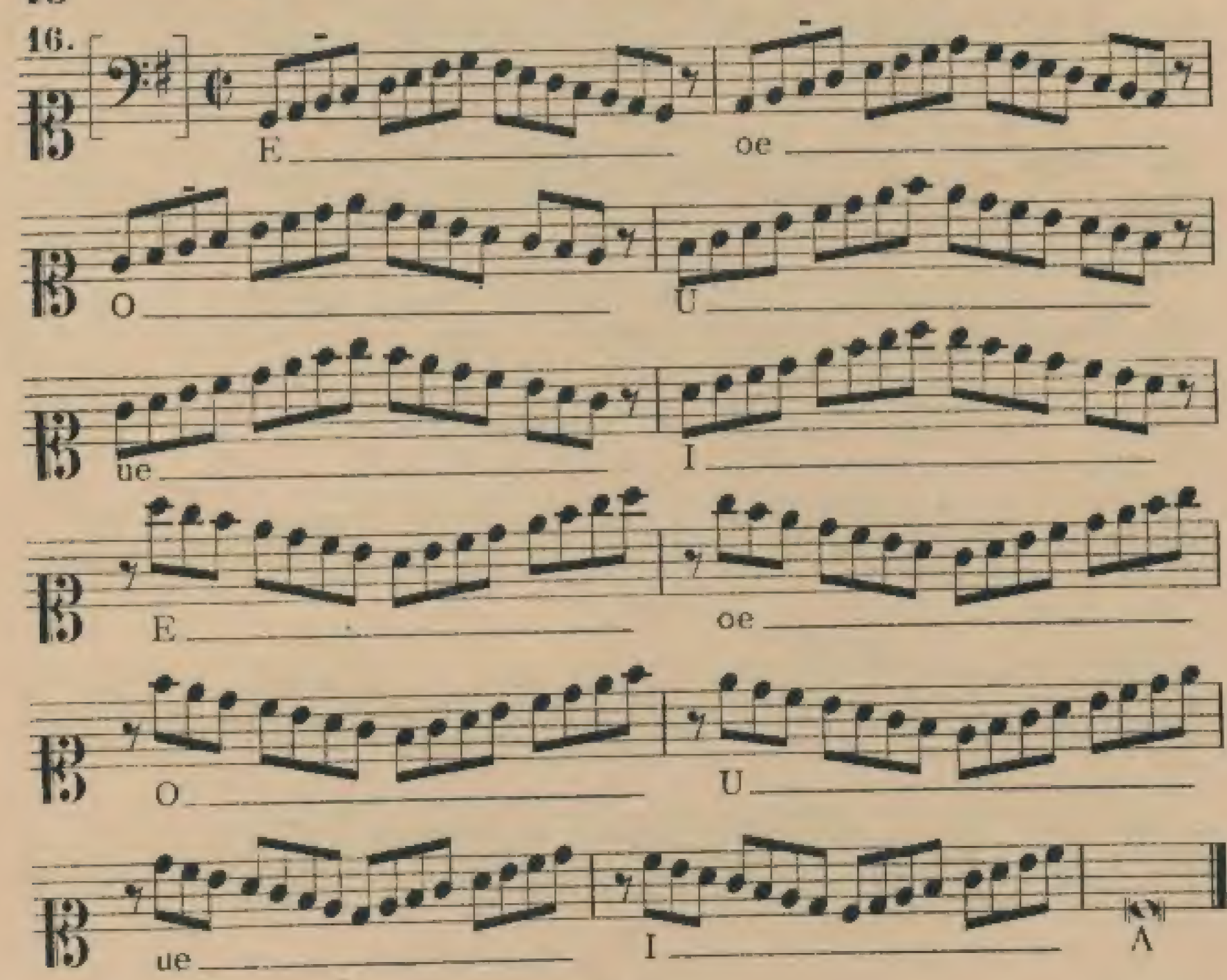
in C, G, D, A, E, H, Ces, Ges, Des, As, Es, B, F, C.

Hexachorde in Triolen und angehauchte Noten.

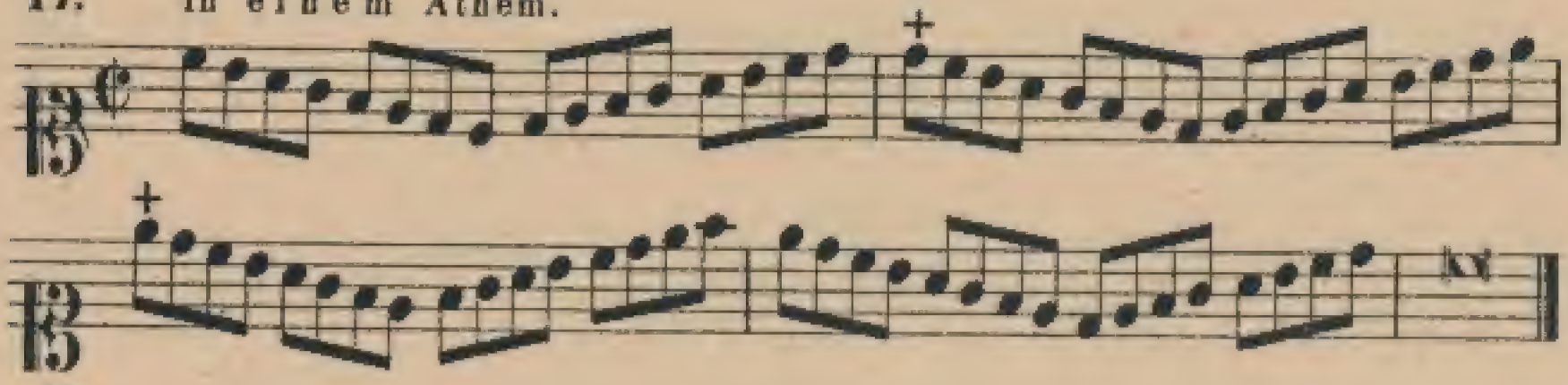
15.



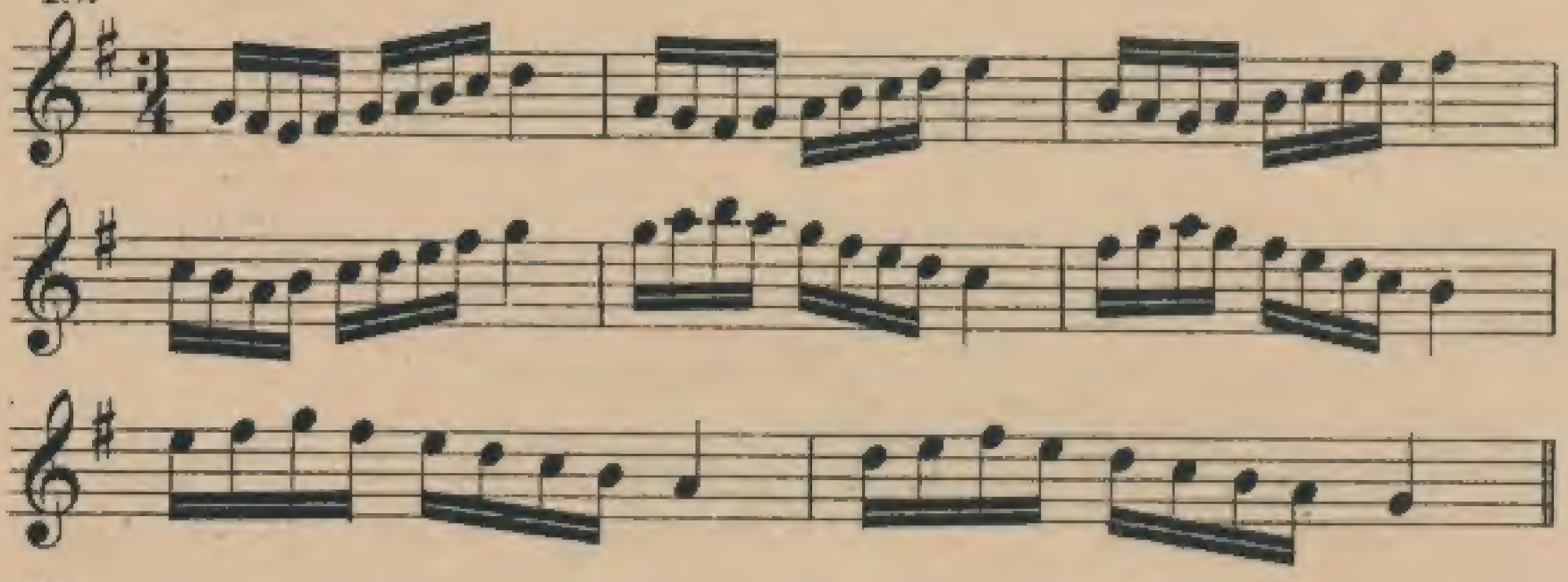
16.



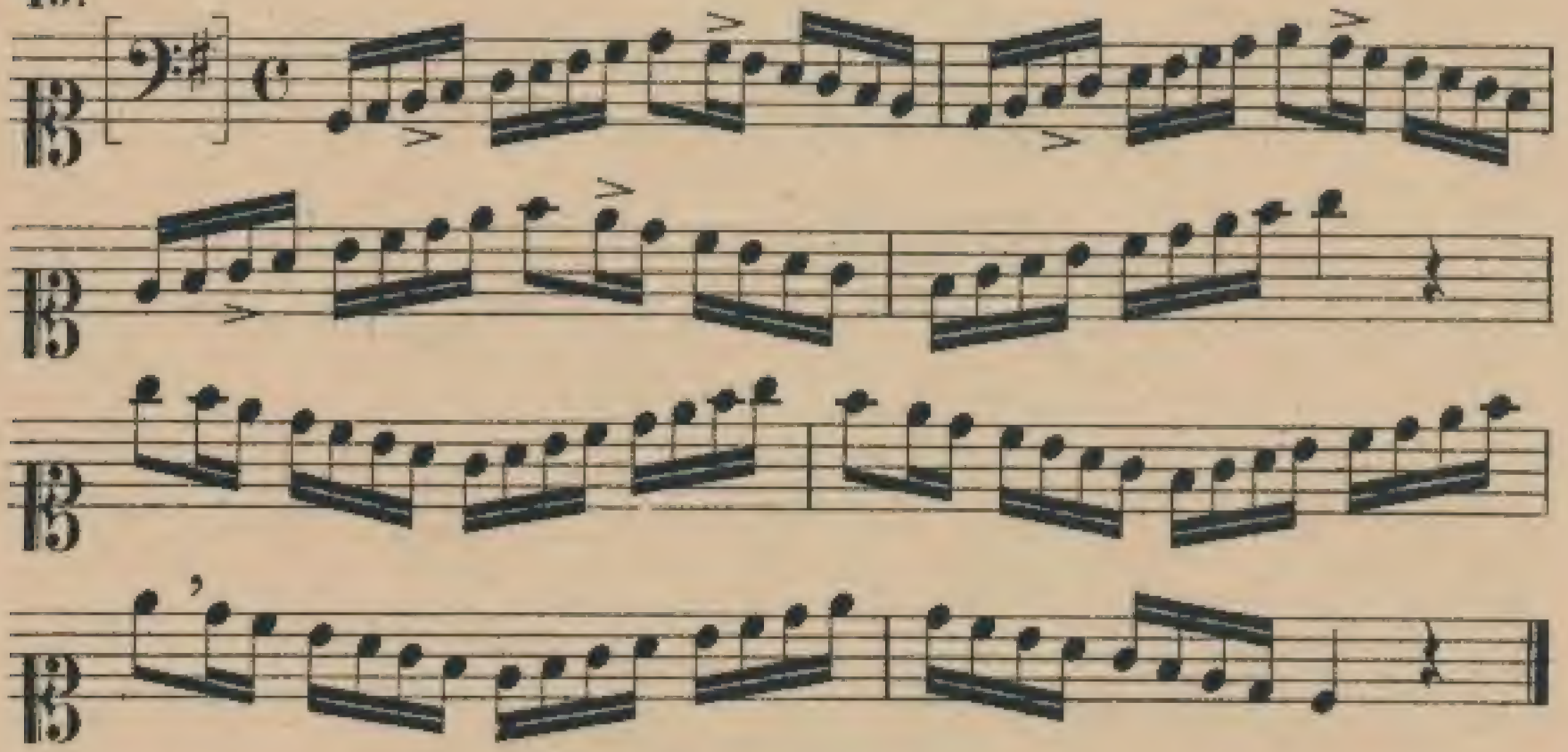
17. In einem Athem.



18.

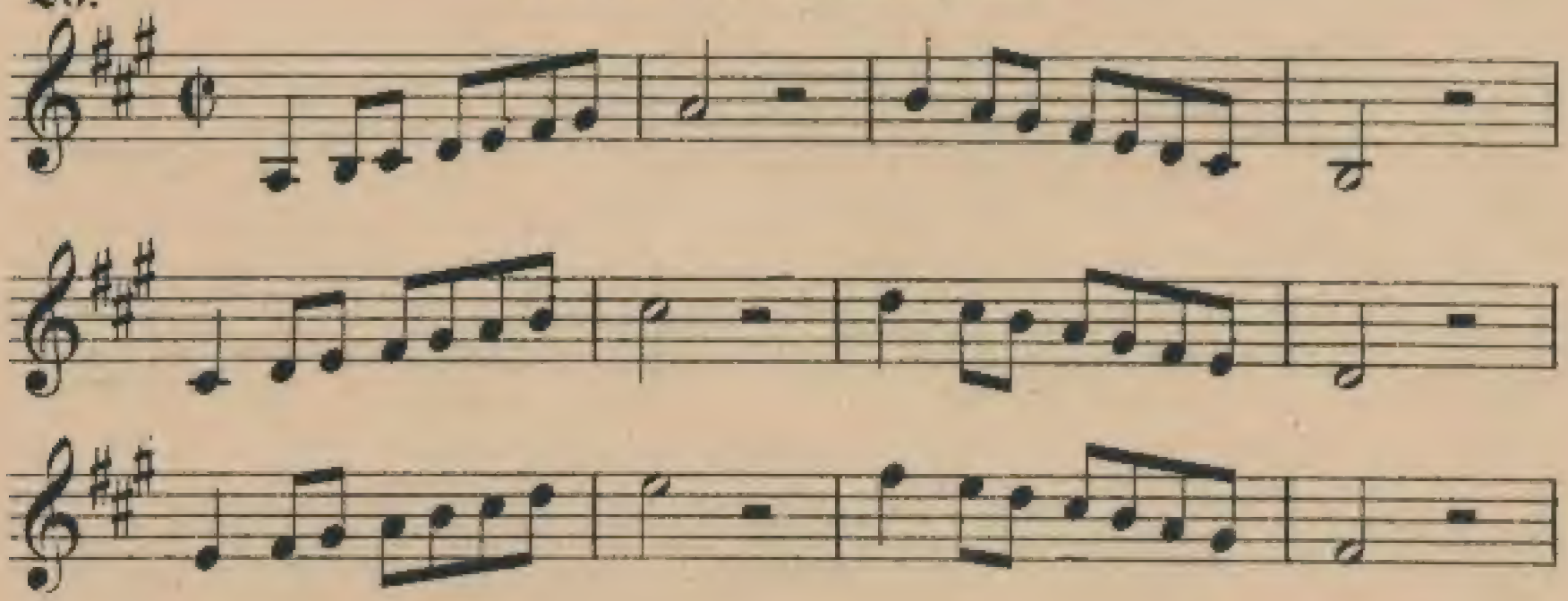


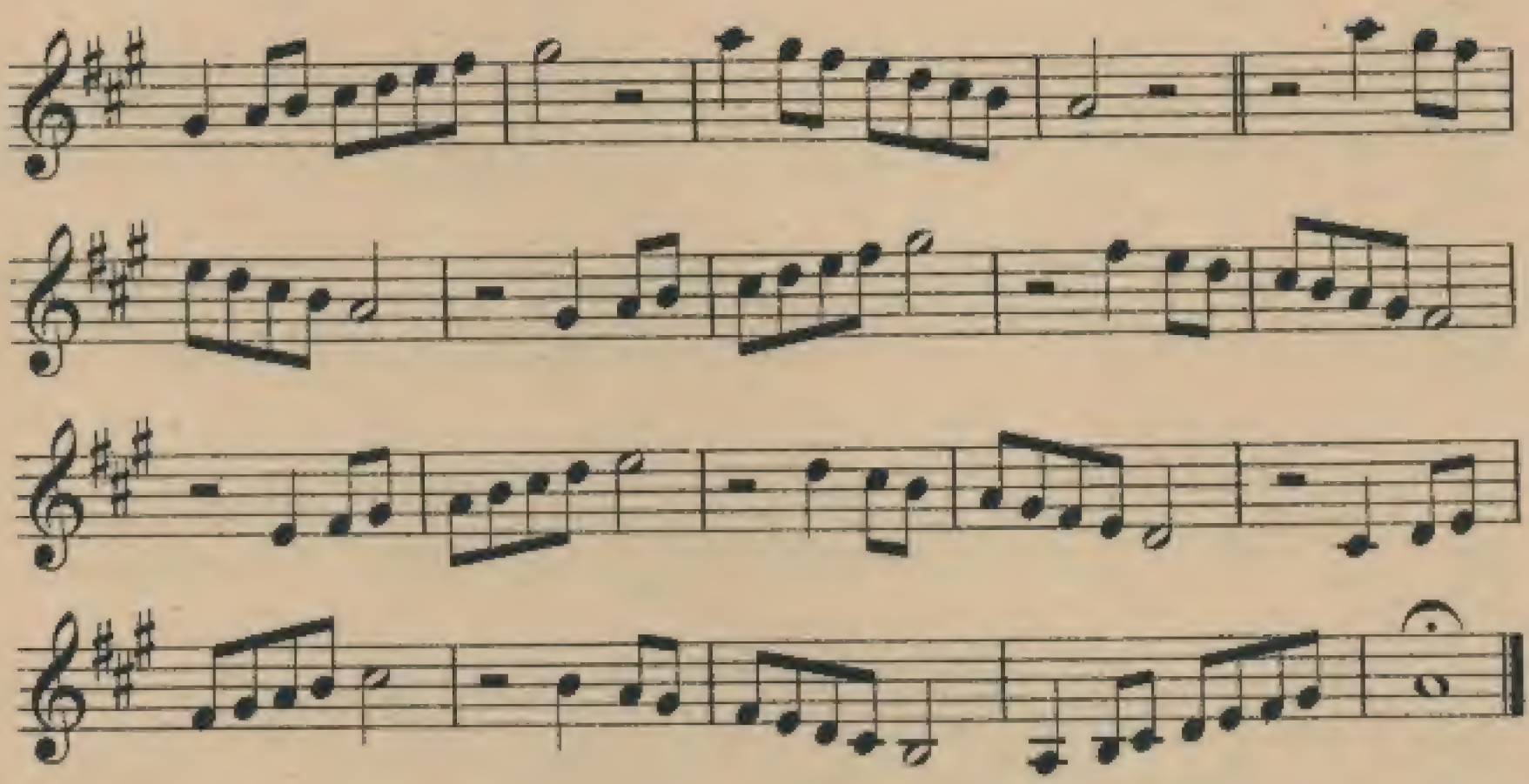
19.



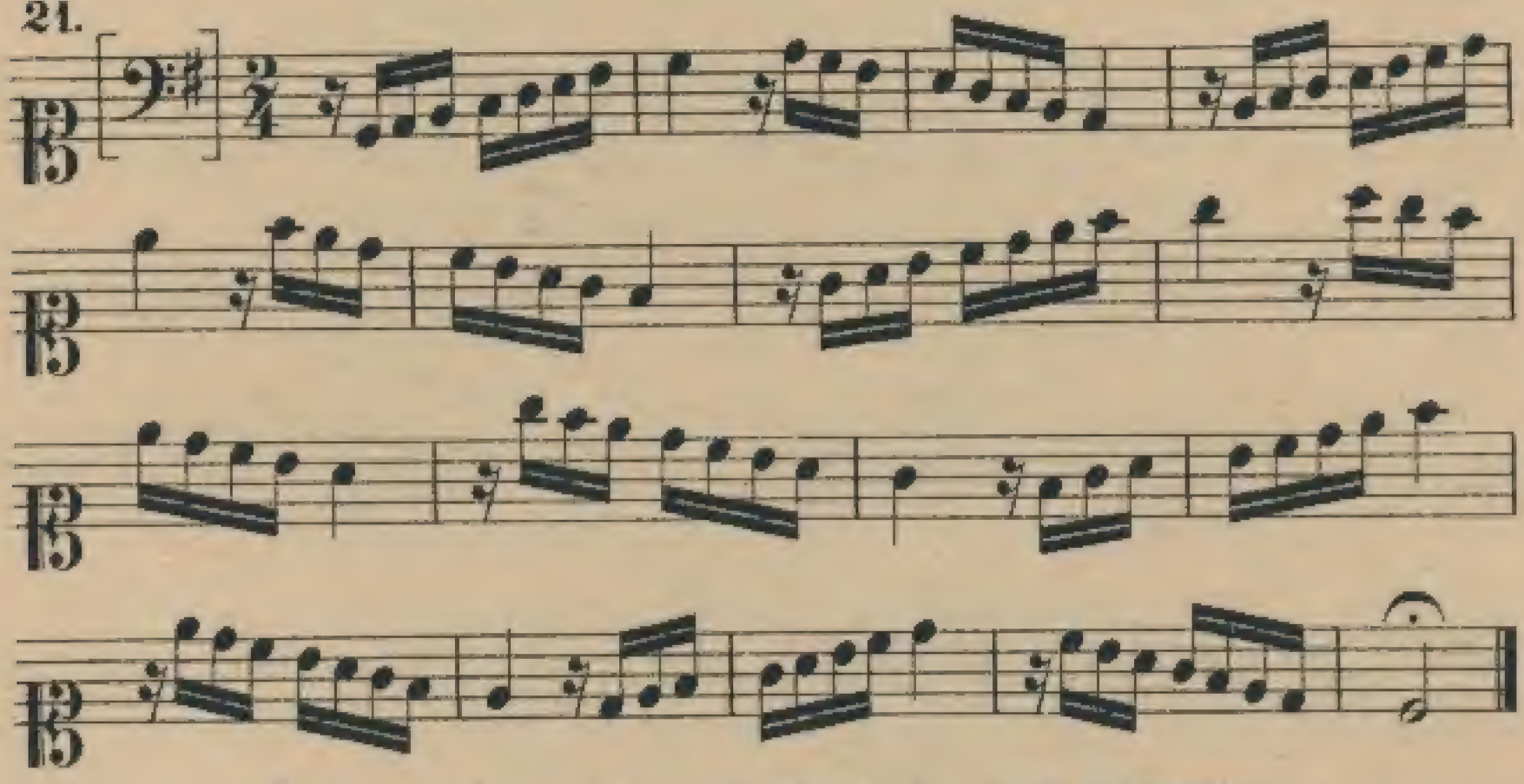
Scalen für Mezzosopran.

20.



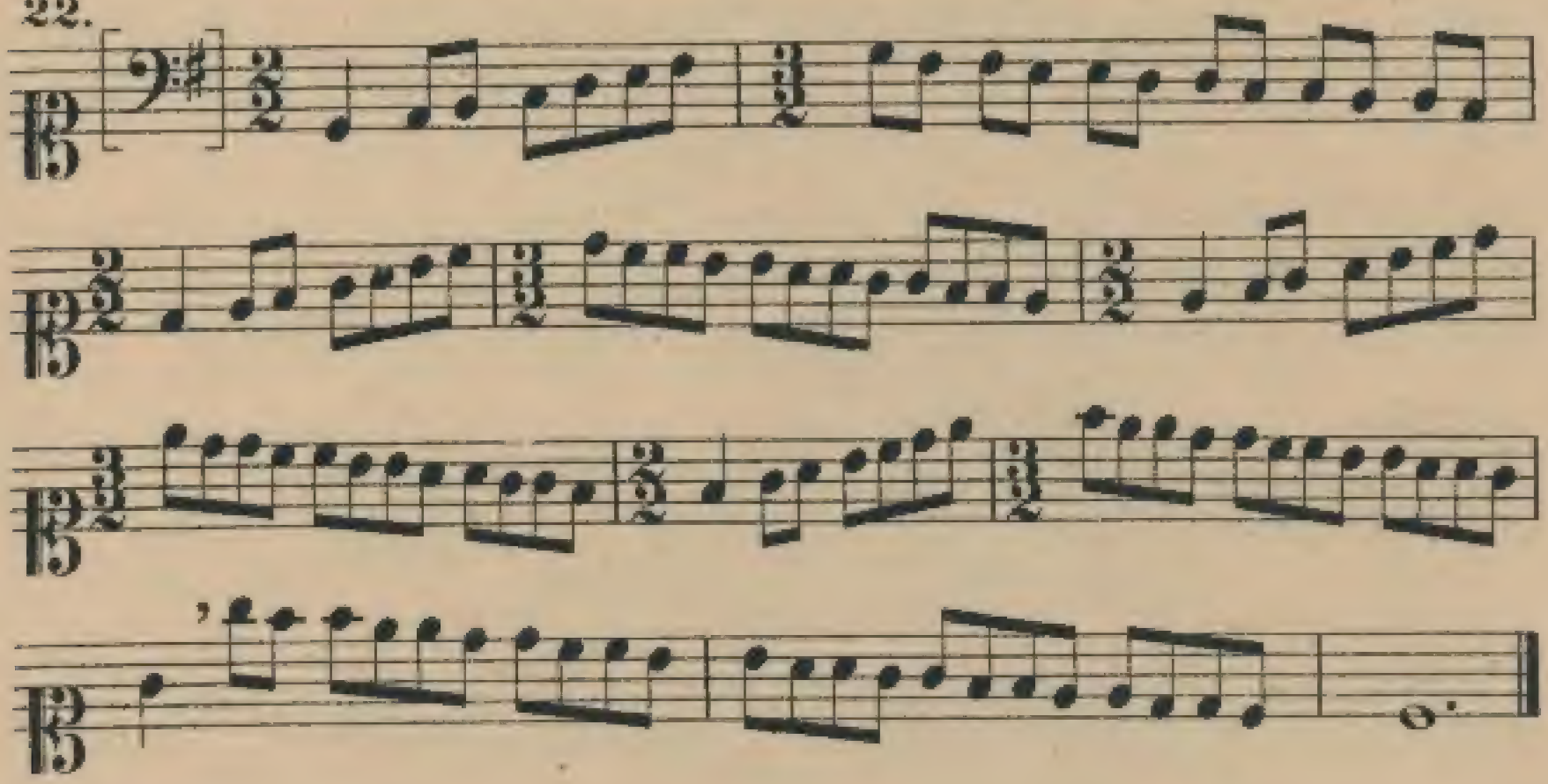


21.

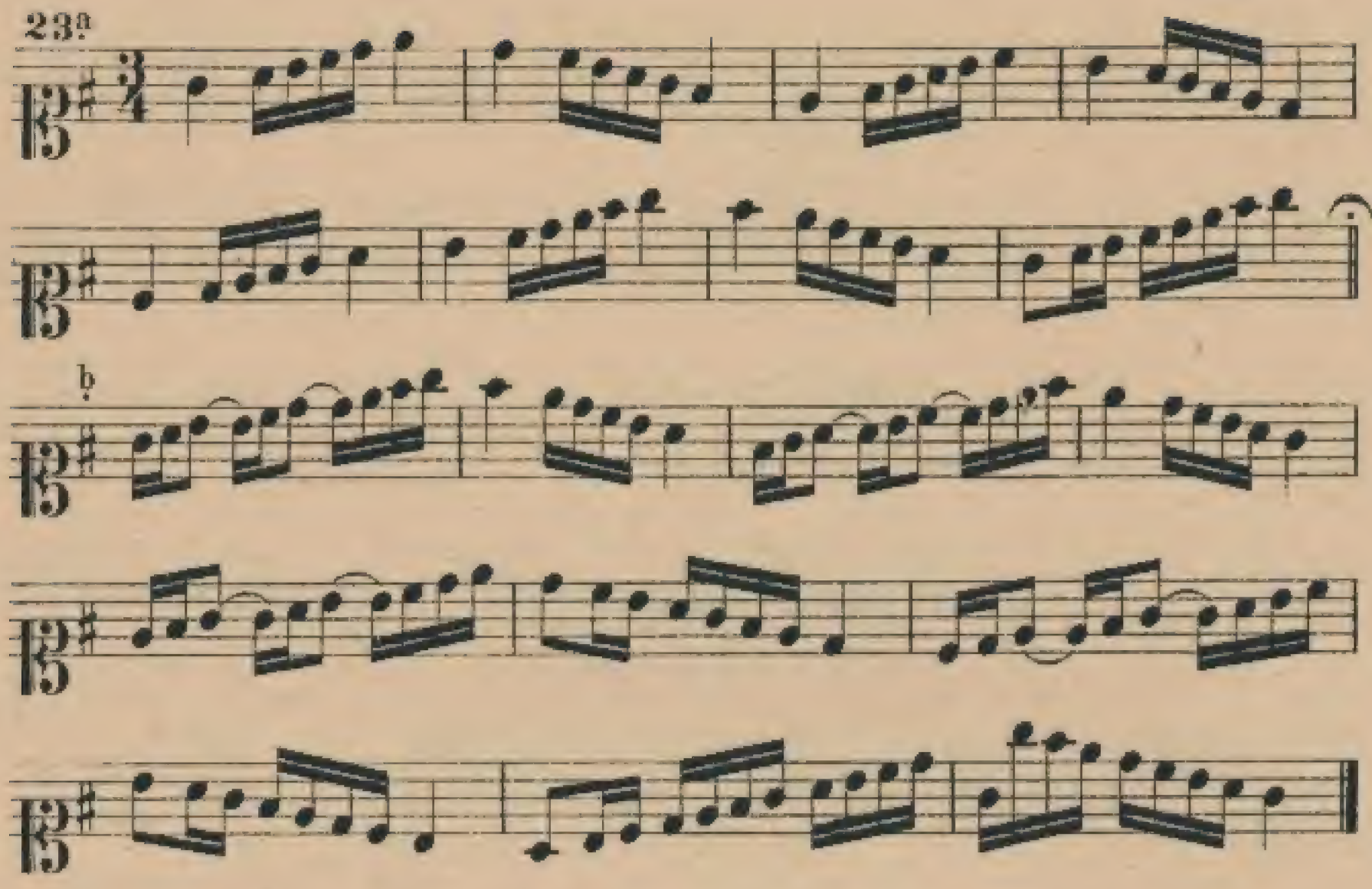


Scalen und angehauchte Noten in zwei Taktarten.

22.

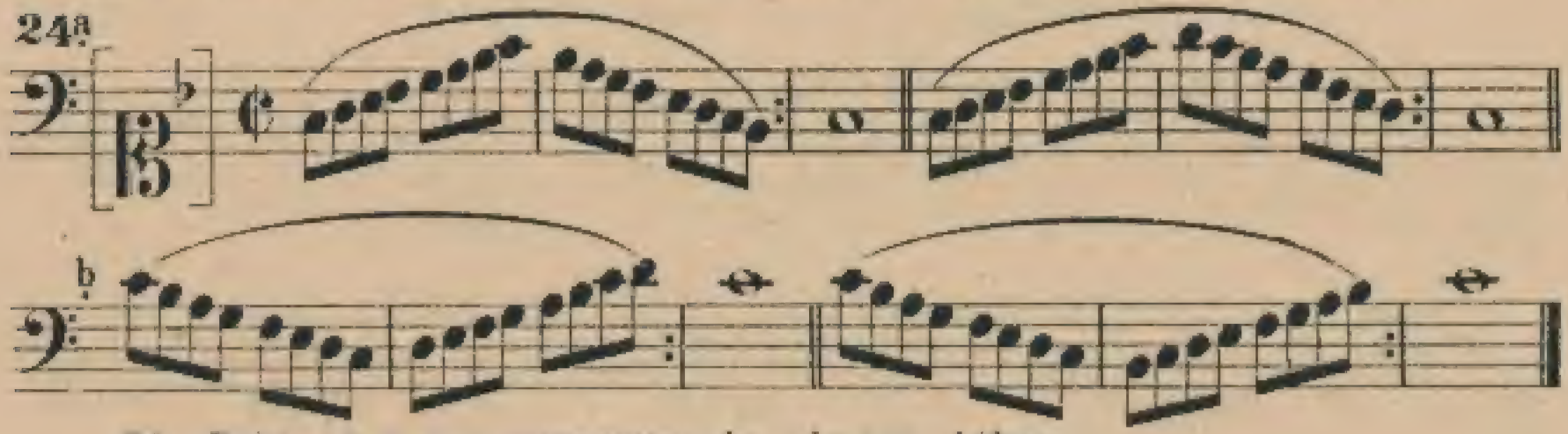


23a.



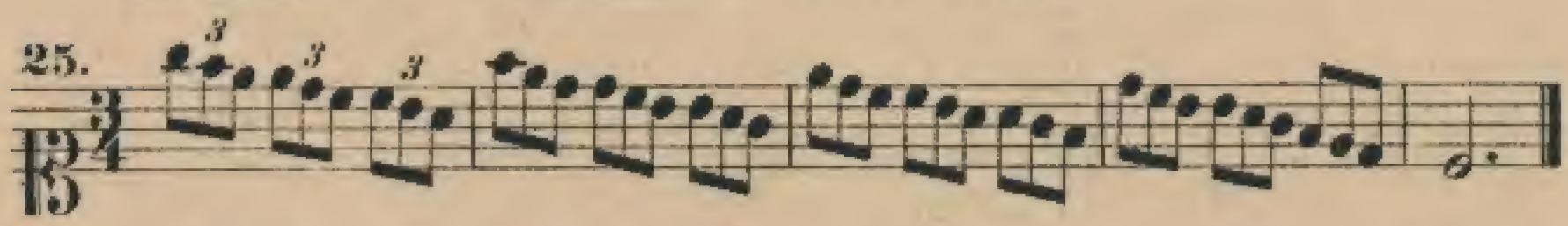
Auch diese Formen studire man einzeln in verschiedenen Stimmlagen.

24a.

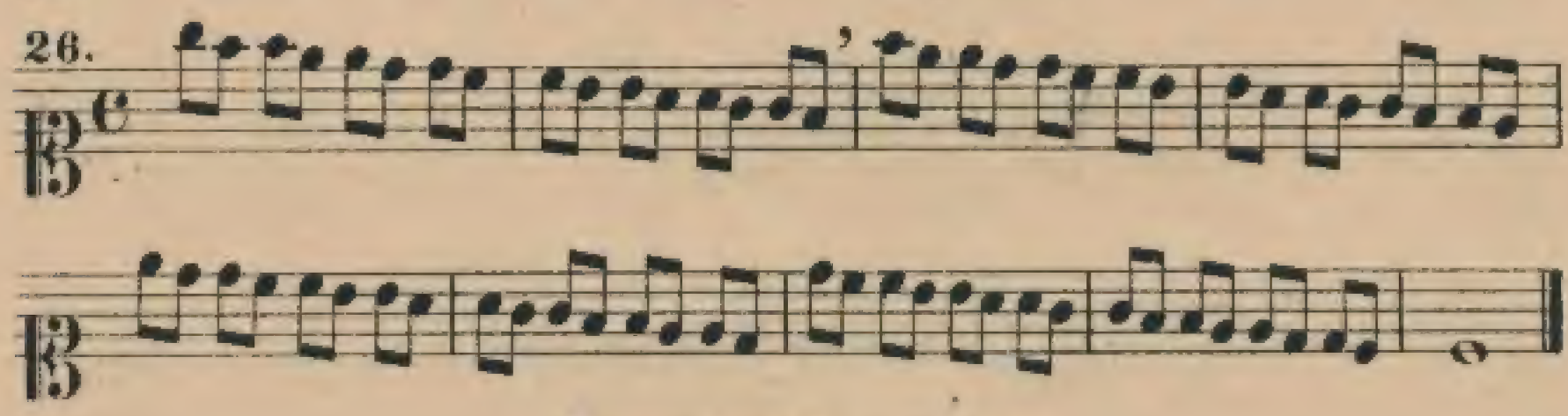


Die Takte 1 2 4 5 zusammen in einem Athem.

25.

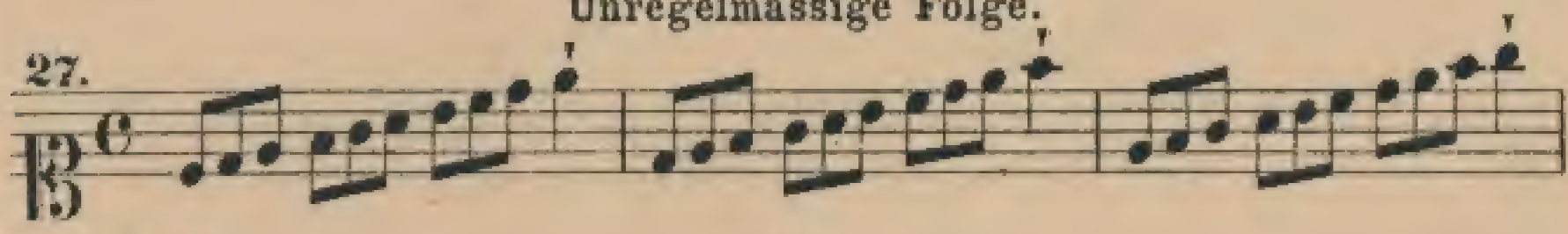


26.



Unregelmässige Folge.

27.



28.

Vier Takte in einem Athem.

29. *Moderato.*

A ____ E ____ oe ____ O

(oder)

U ____ ue ____ I ____ A

30. *f* *p* *f*

sol ____ la la ____ si si ____

p *f* *p*

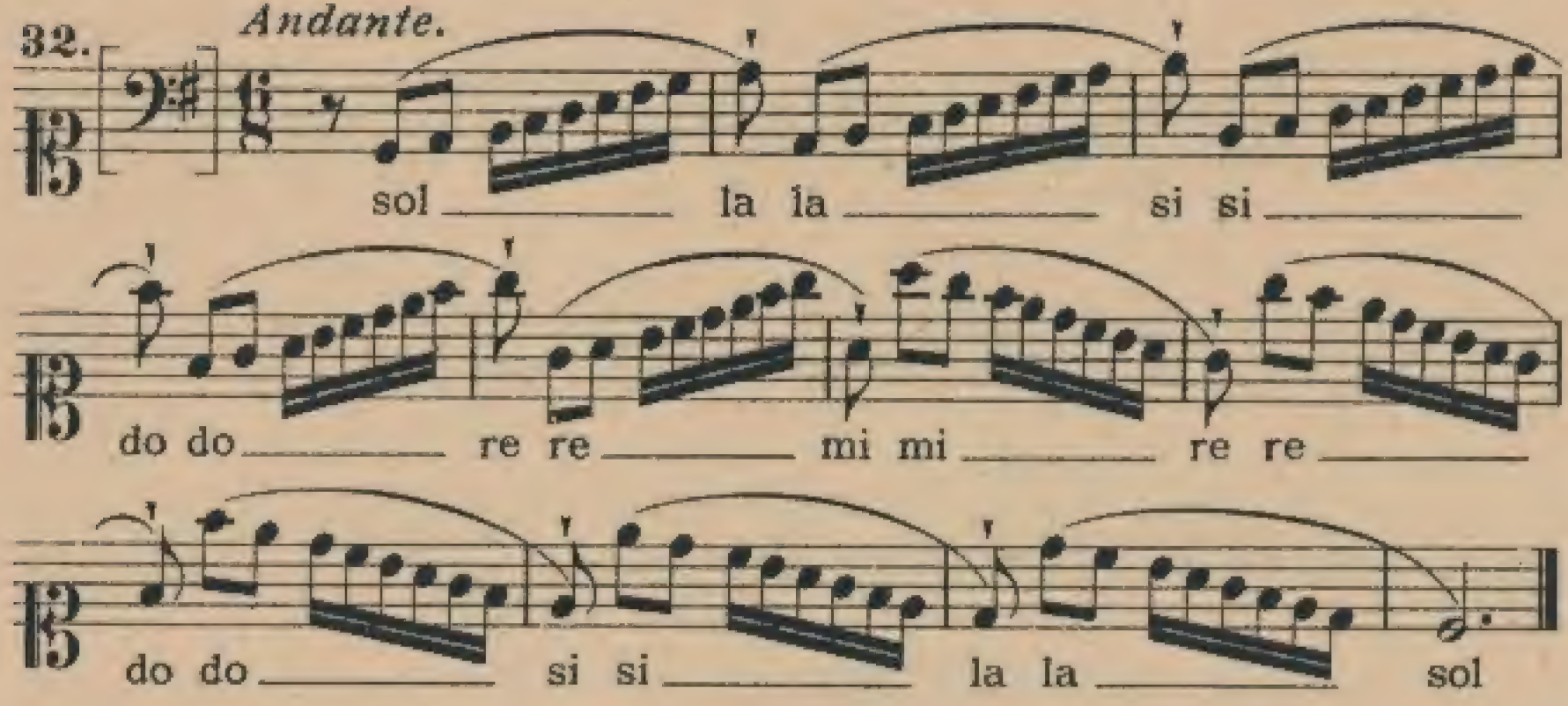
do do ____ re mi ____ re re ____ do

f *p* *f*

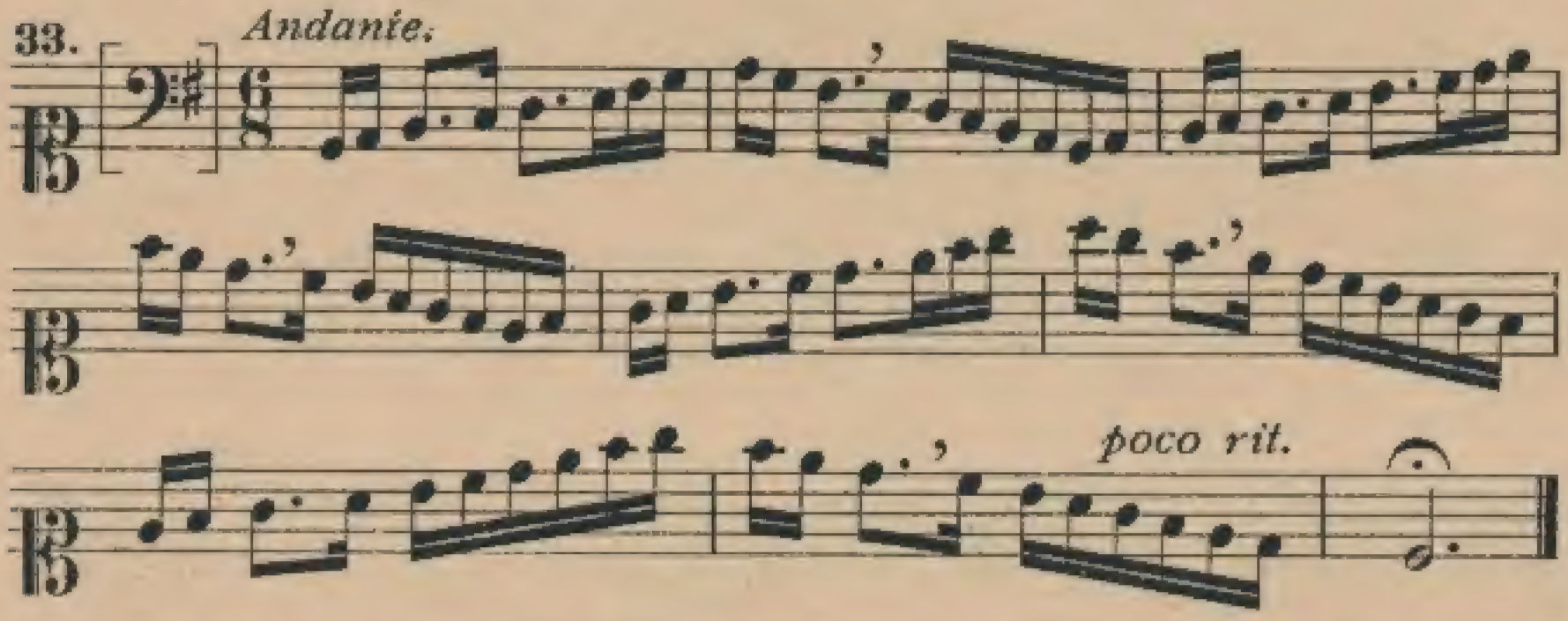
do ____ si si ____ la la ____ sol

31.

32. *Andante.*

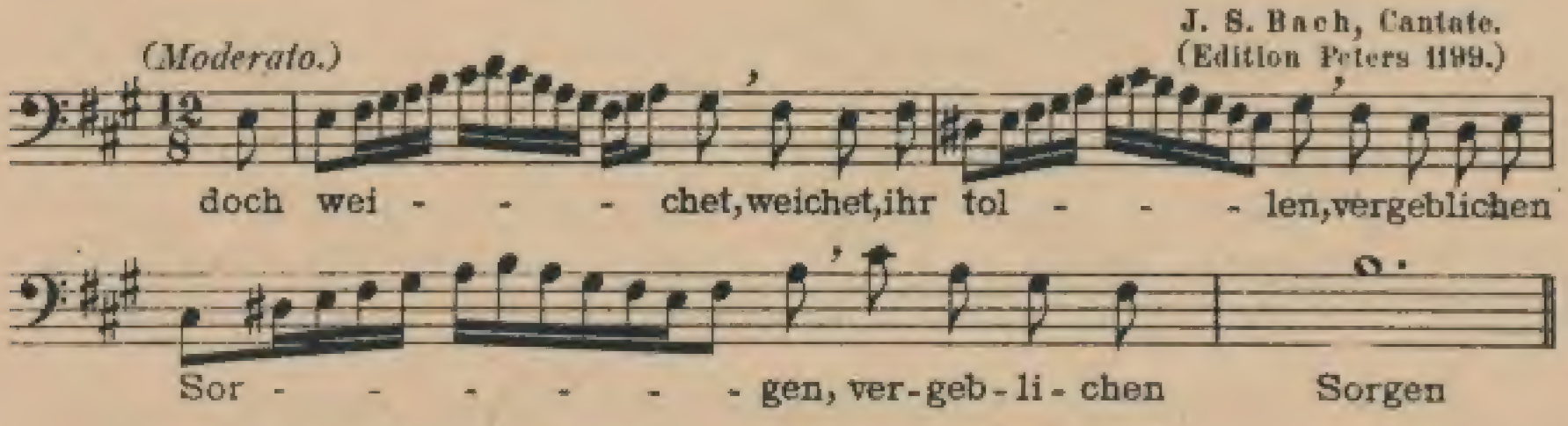


33. *Andante.*



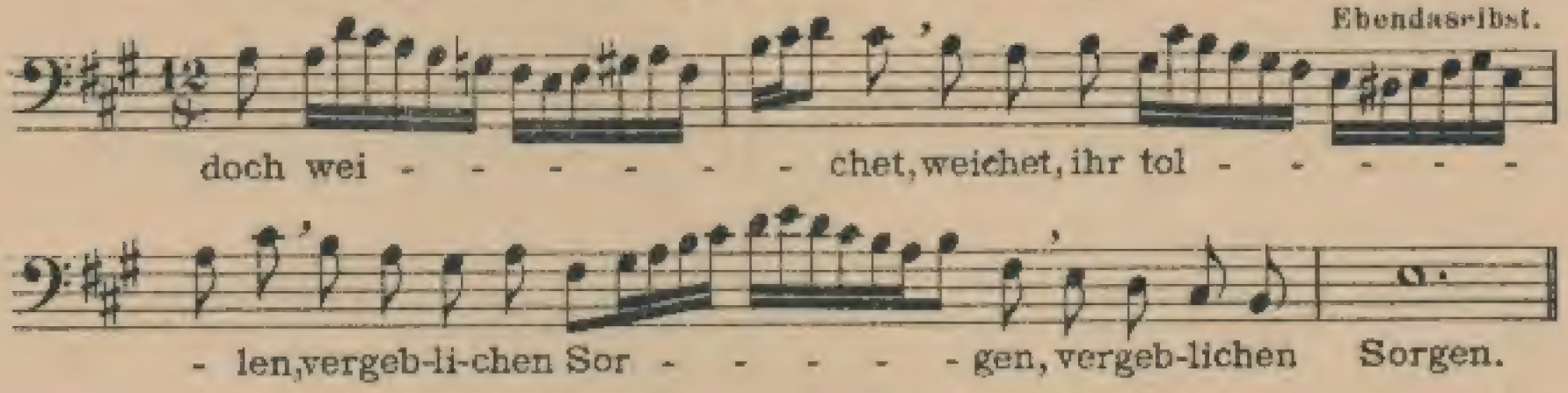
Man hüte sich, in das sogenannte Rollen zu gerathen. Man verliert dabei jede Gewalt über die Muskeln des Kehlkopfes. Die gemessene Coloratur, die man zuerst erlernen muss, soll gleichmässig und streng im Takt ausgeführt werden. Dazu ist erforderlich, dass man, von Anfang an, die Zuckungen (vulgo das Hopsen) des Kehlkopfes streng vermeide. Thut man dies nicht, so wird man wohl eine rasche, willkürliche Art der Coloratur zu Gehör bringen können, niemals aber dahin gelangen, streng metronomisch abgemessene Läufe und Figuren zu singen. Ich selbst habe, nachdem ich bereits öffentlich die schwierigsten Coloratur-Arien der italienischen und französischen Schule vorgetragen hatte, noch Jahre lang an folgender Figur der Arie aus Bach's Cantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" zu üben gehabt.

J. S. Bach, Cantate.
(Edition Peters 1199.)

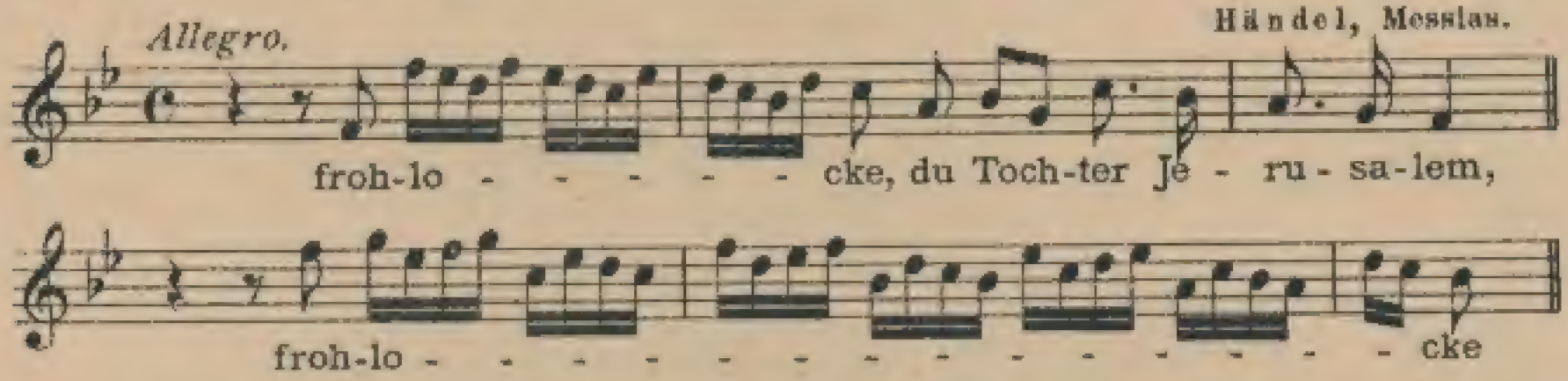


Erst als ich den Kehlkopf ruhig zu stellen vermochte, gelang es mir, gleichmässige Sechzehntel auszuführen.

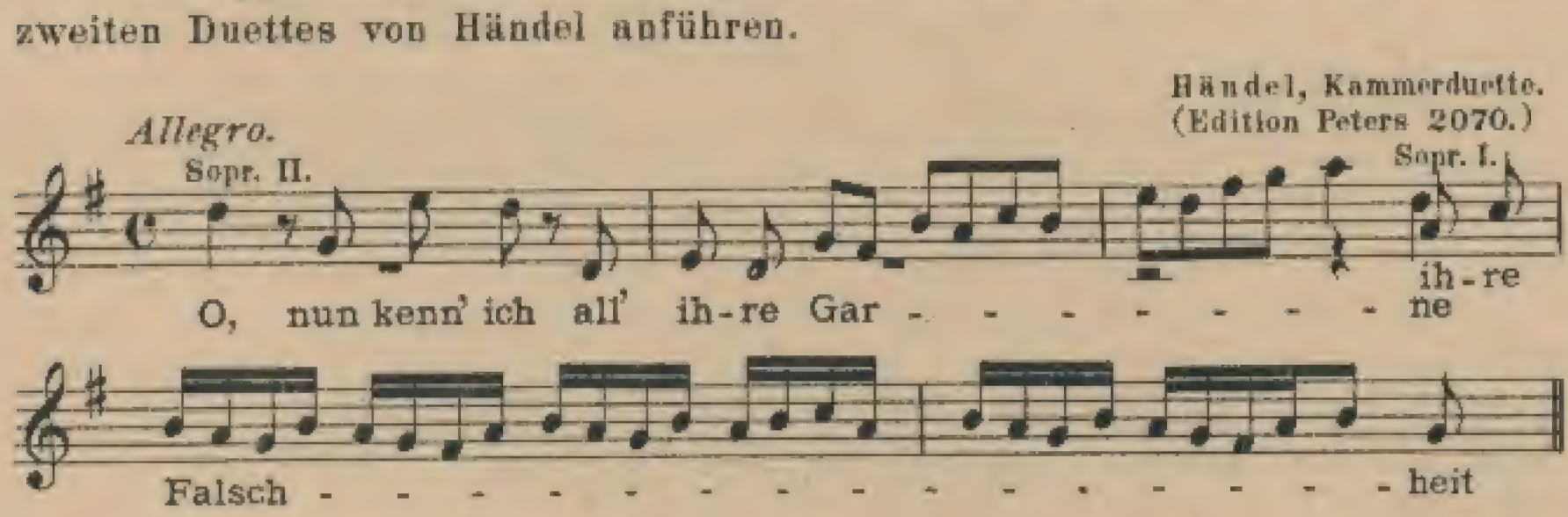
Noch schwieriger ist für ungezügelte Kehlen folgende Figur:



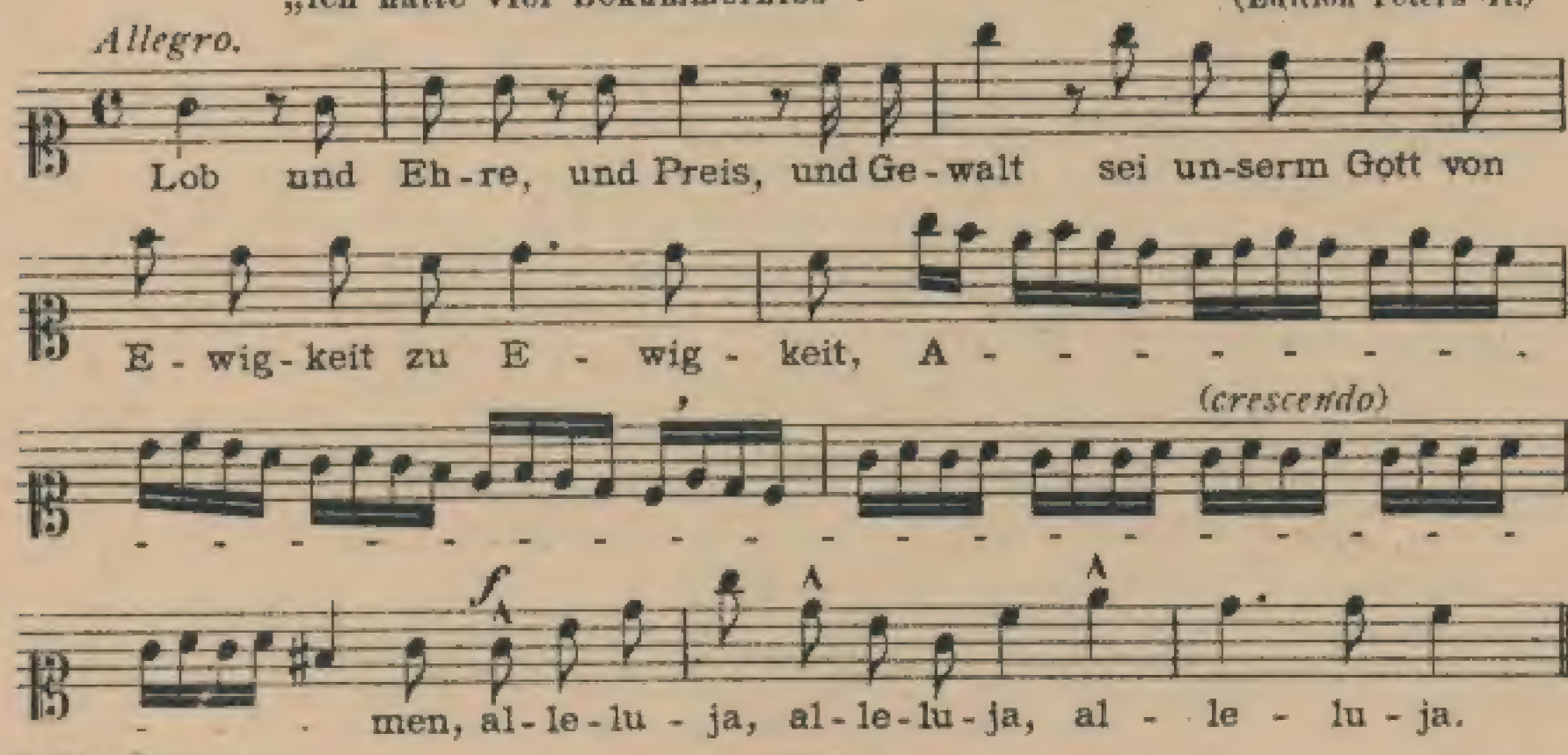
Auch weiblichen Stimmen wird es schwer, folgende Figuren im Takt zu singen, wenn sie, ausschliesslich der Virtuosenmethode huldigend, nur bestrebt sind, möglichst viele Noten in kürzester Zeit zu Gehör zu bringen.



Als typisch für diese Gattung der Coloratur will ich eine Figur des zweiten Duettes von Händel anführen.

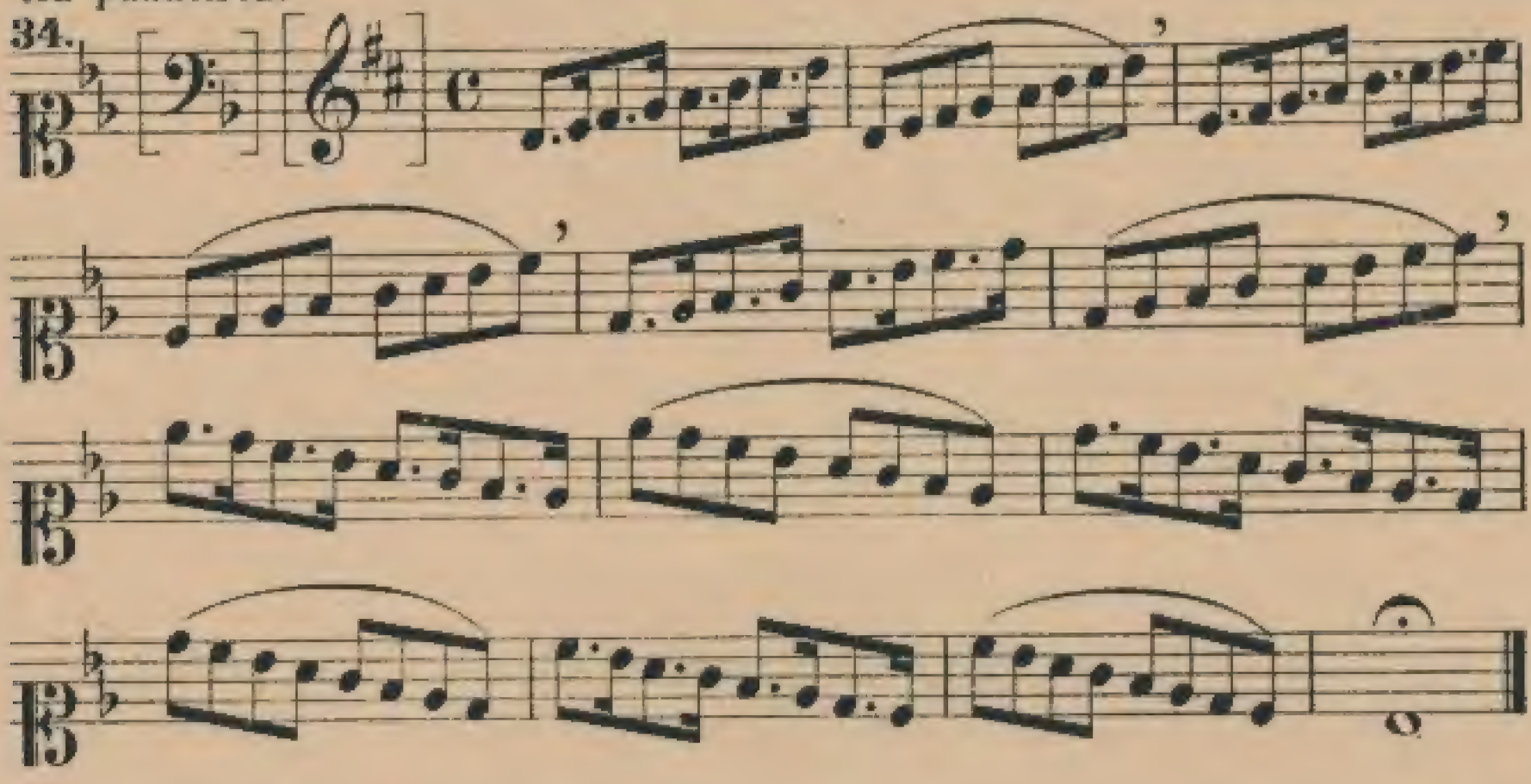


Man studire auch streng im Takt folgende Figur aus Bach's Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniss“:

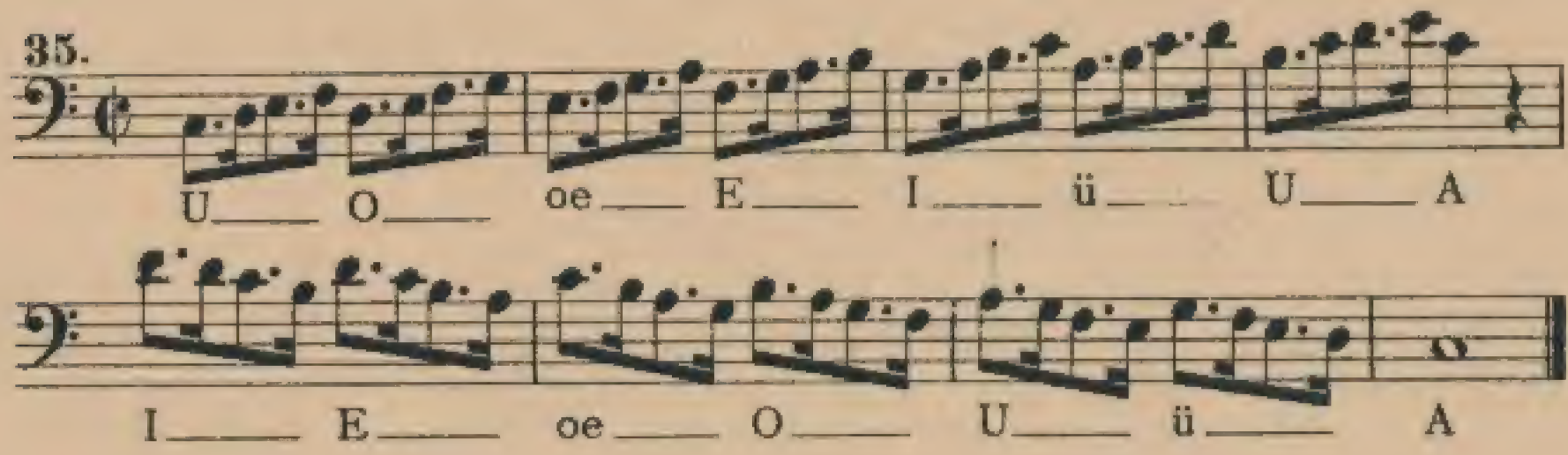


Wenn junge Stimmen sich schwerfällig zeigen, lässt man sie die Scalen punktiren.

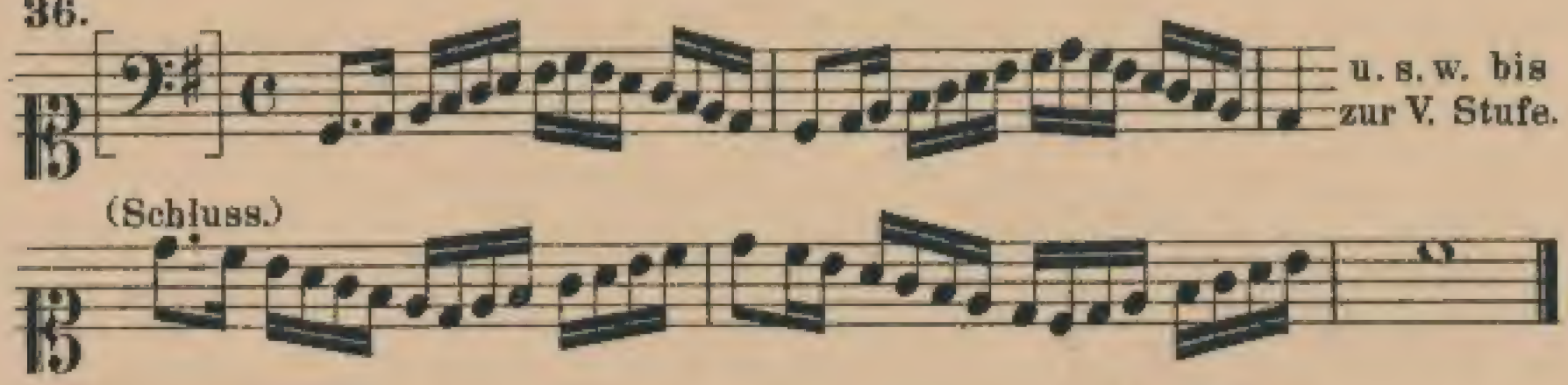
34.



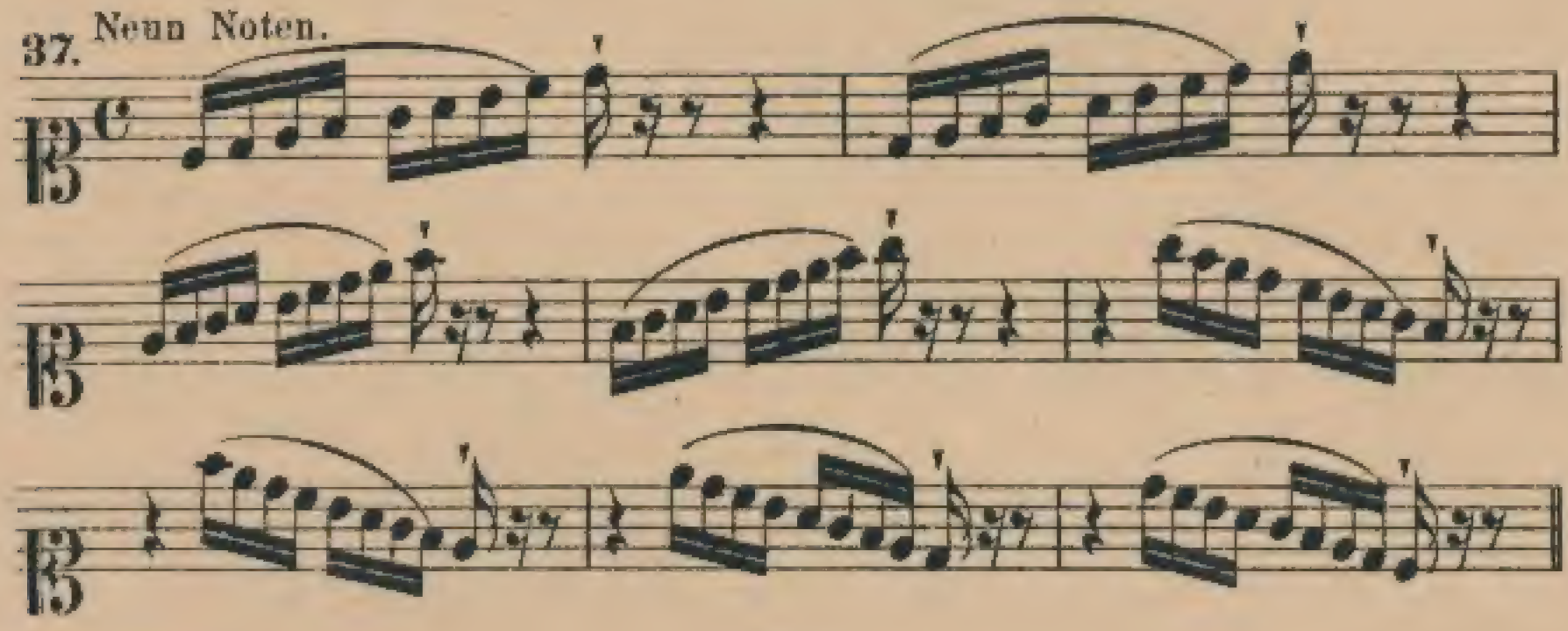
35.



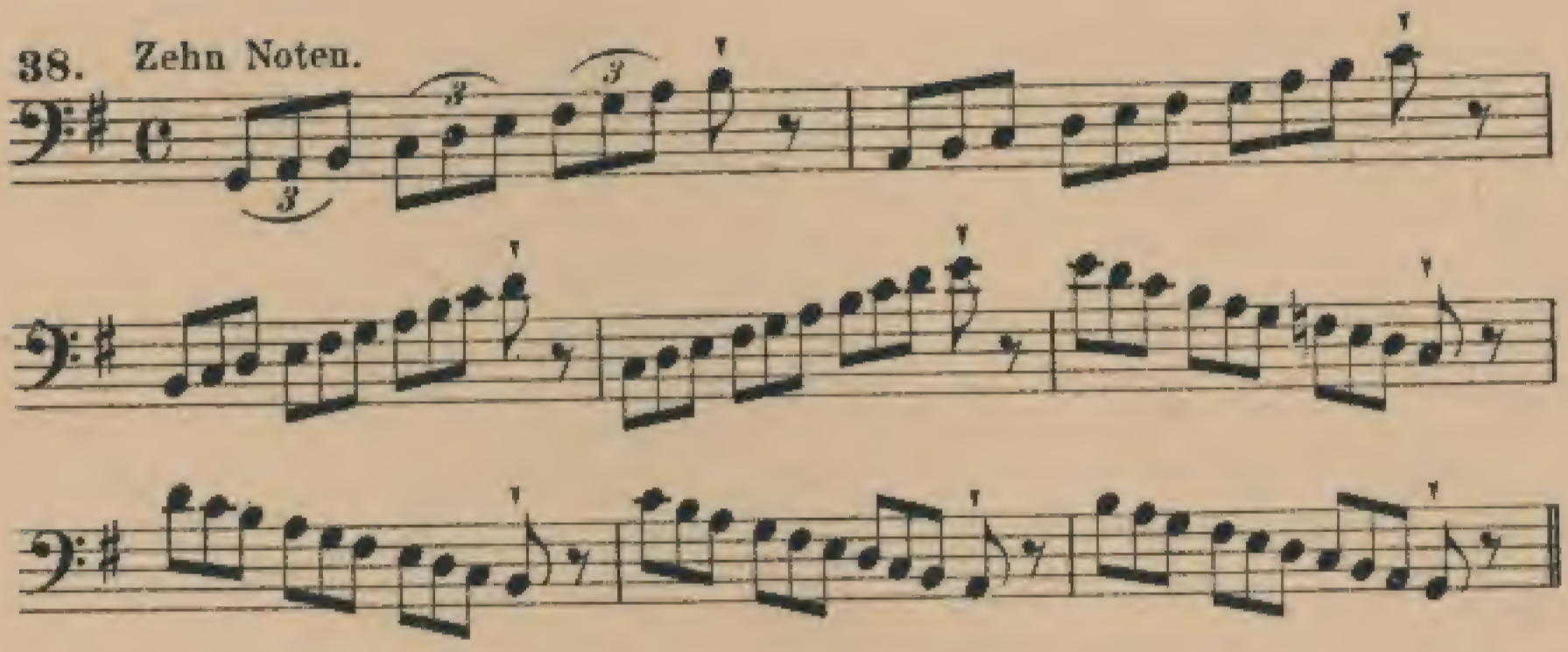
36.



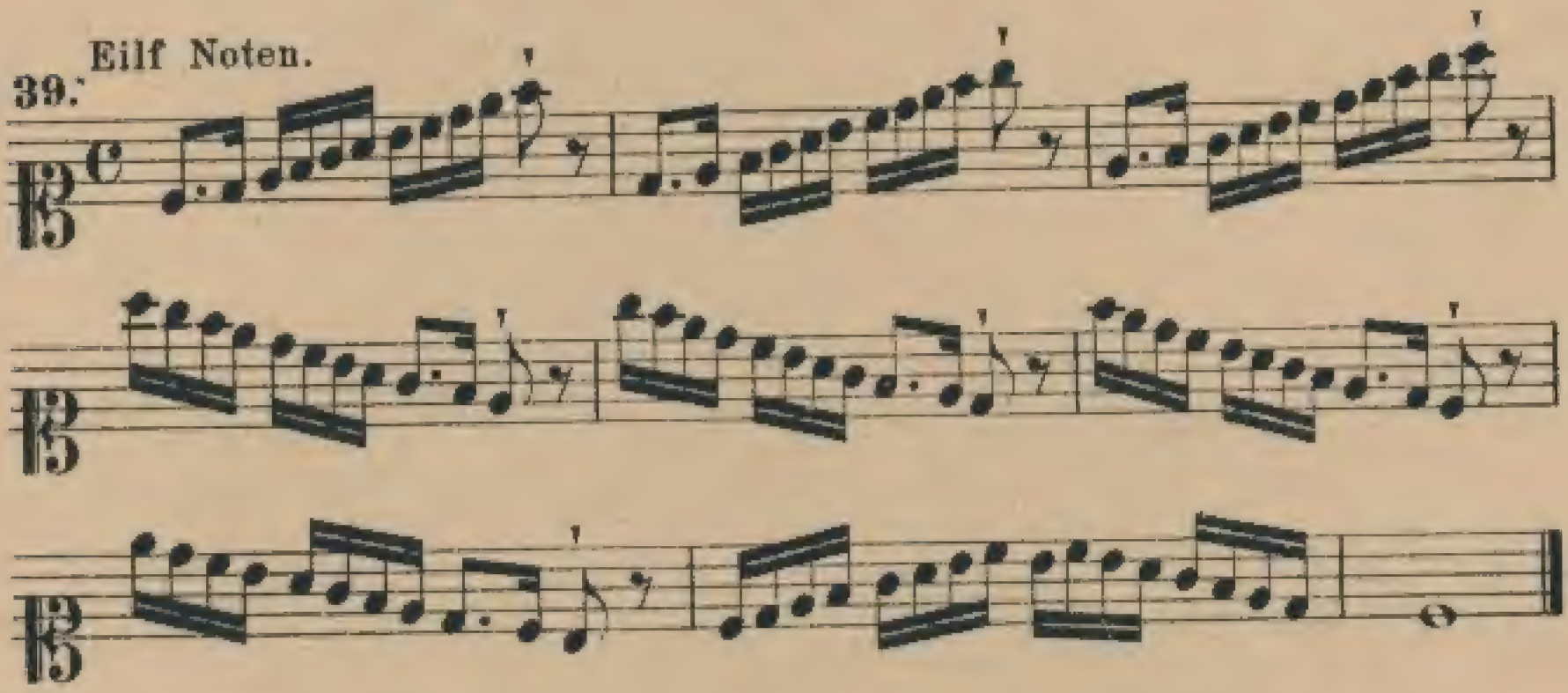
37. Neun Noten.



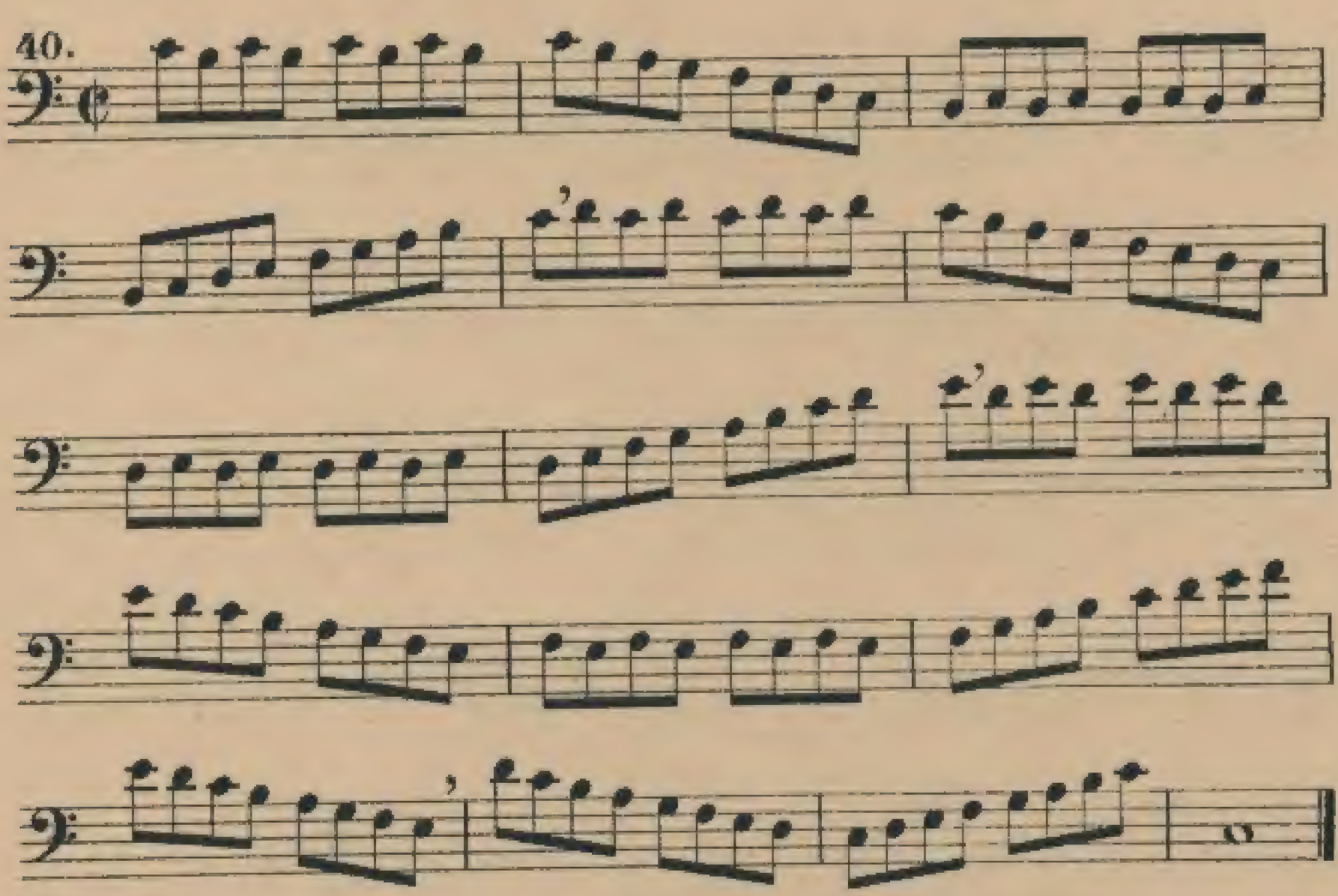
38. Zehn Noten.



39. Eilf Noten.



40.



41.

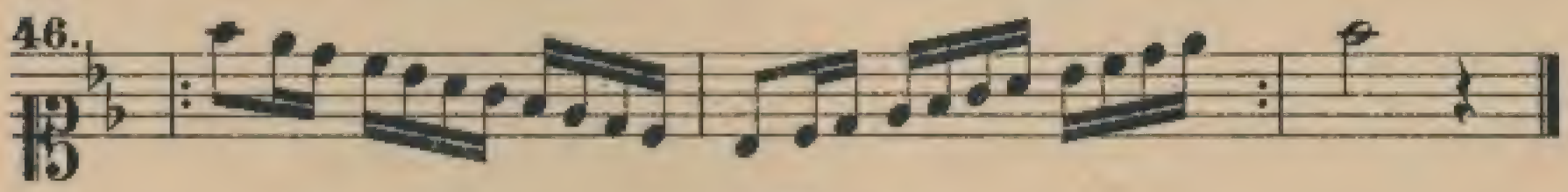
42.

43.

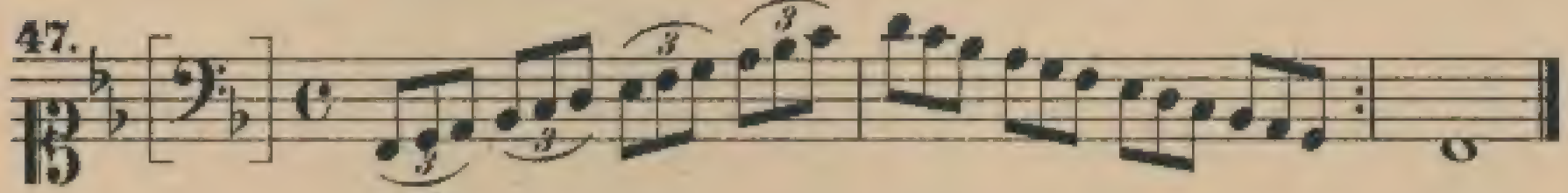
44.

45.

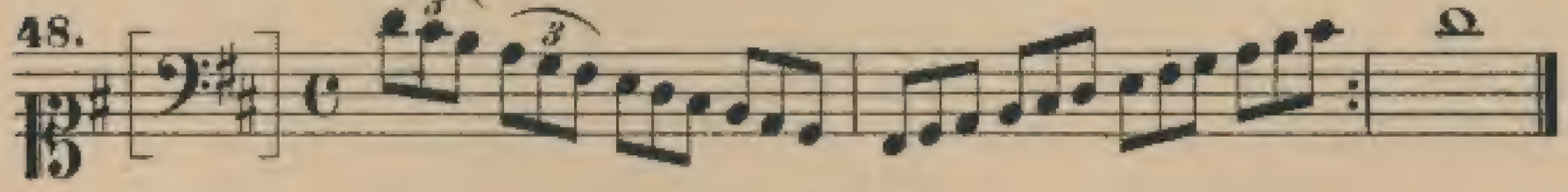
46.



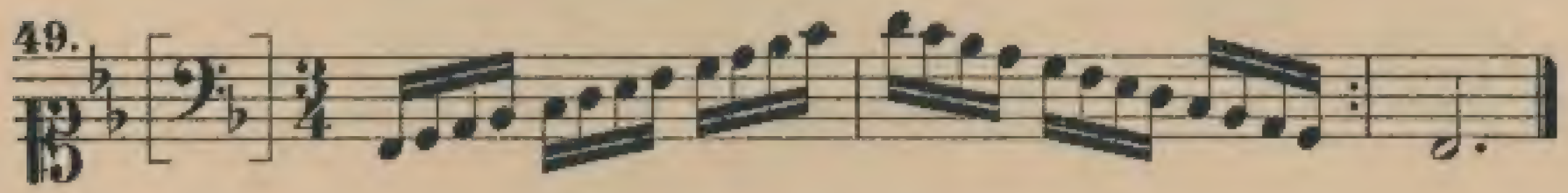
47.



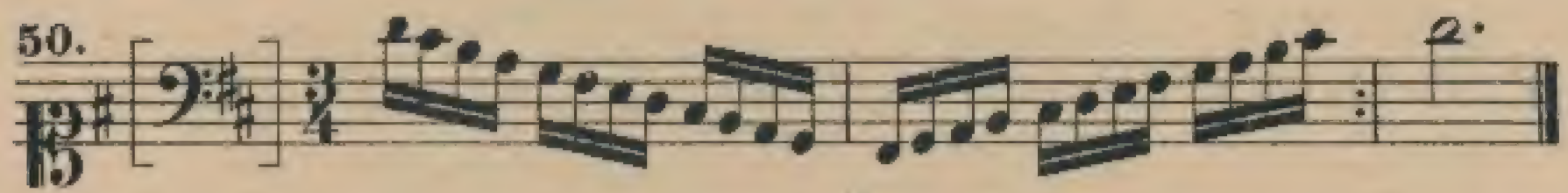
48.



49.

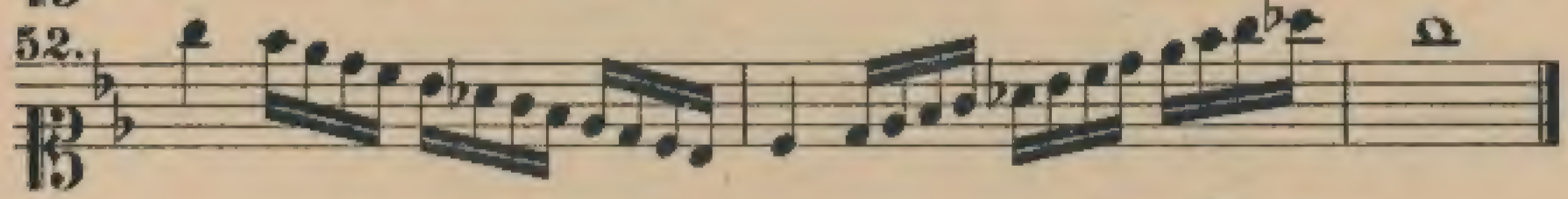


50.

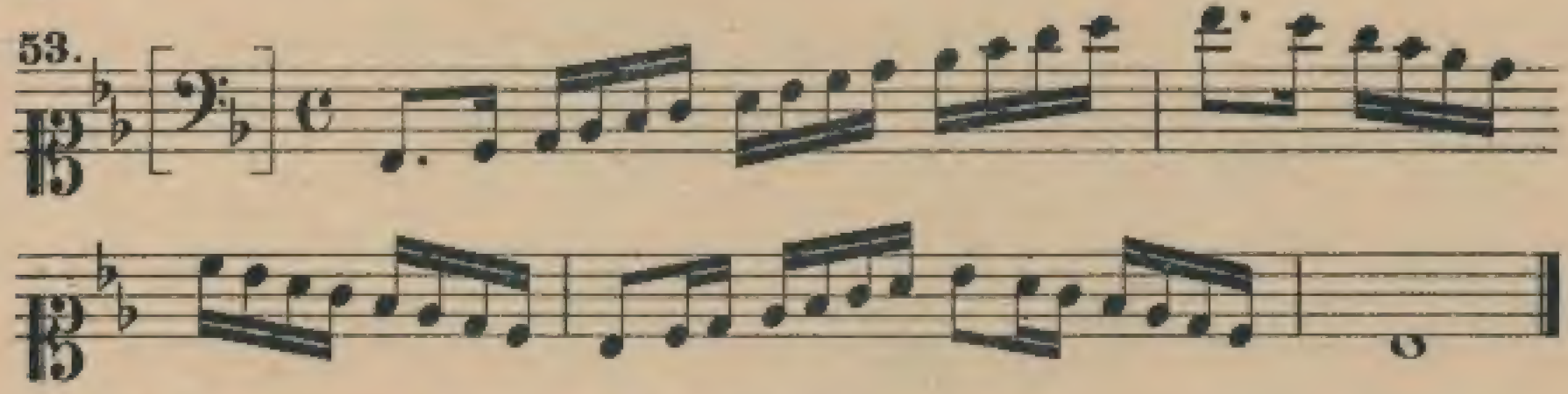


51.

52.

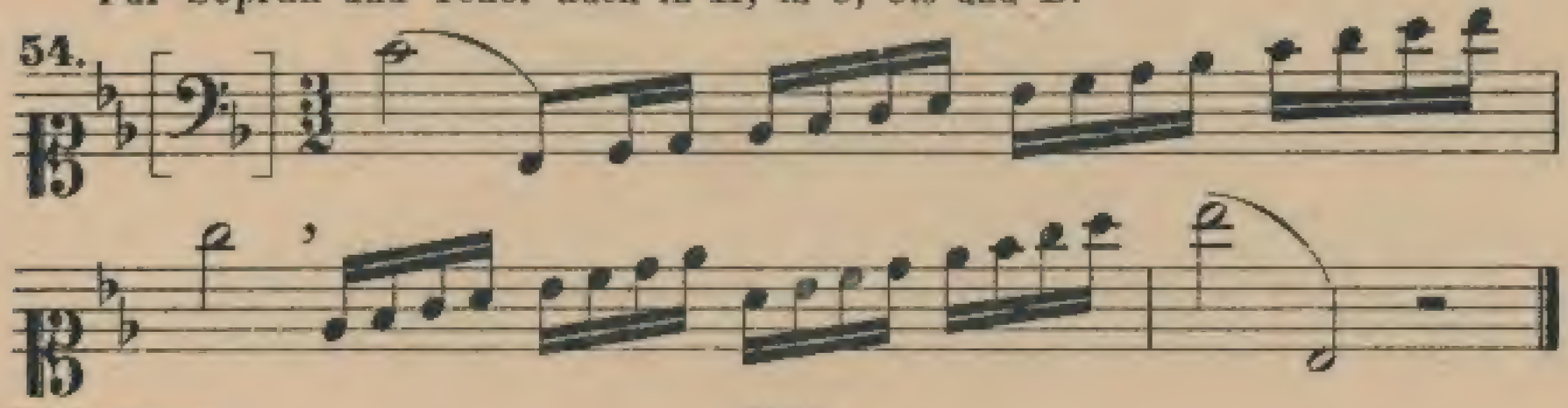


53.



Für Sopran und Tenor auch in *H*, in *C*, *Cis* und *D*.

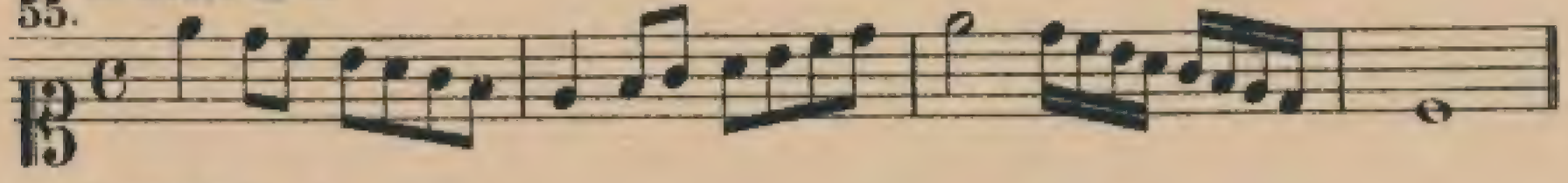
54.



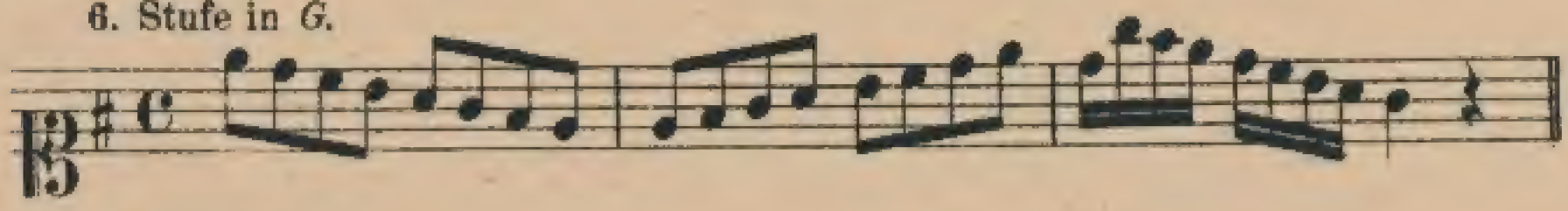
Uebungen von einer gegebenen Note aus nach allen Durtonarten.

55.

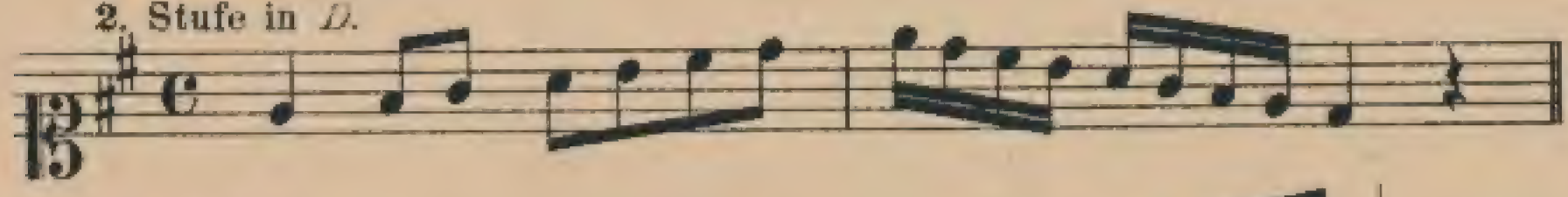
3. Stufe in *C.*



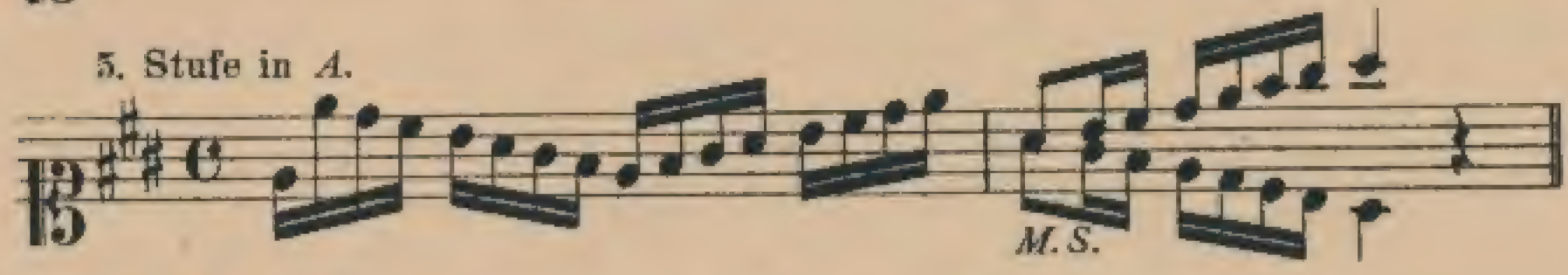
6. Stufe in *G.*



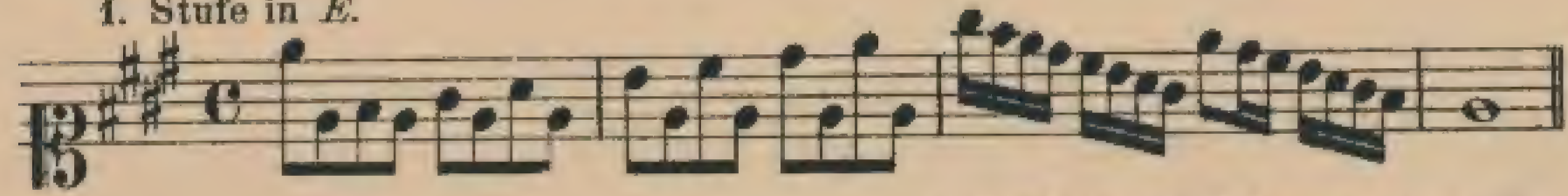
2. Stufe in *D.*



5. Stufe in *A.*

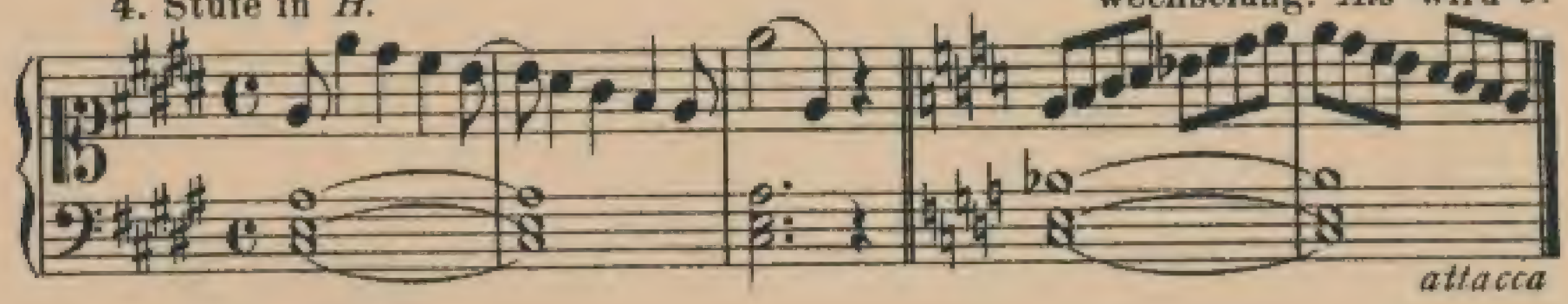


1. Stufe in *E.*



7. Stufe in *F.* Enharmonische Verwechselung: *Ais* wird *b.*

4. Stufe in *H.*

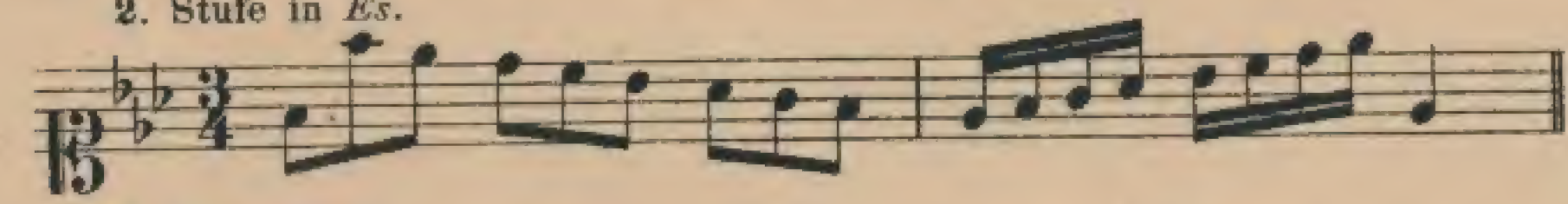


56.

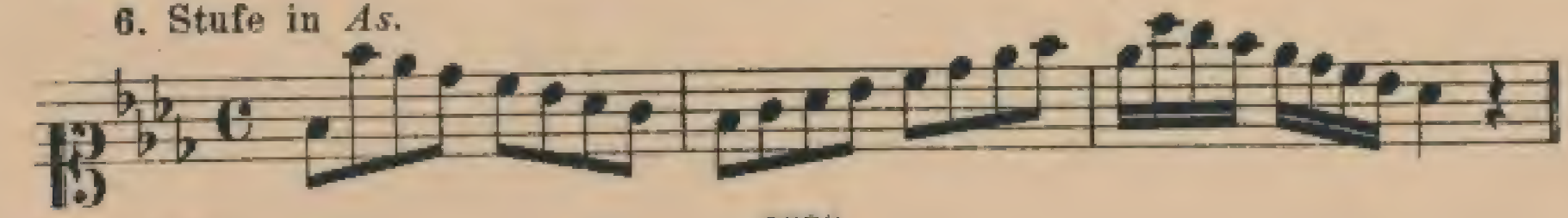
1. Stufe in *F.*

5. Stufe in *B.*

2. Stufe in *Es.*



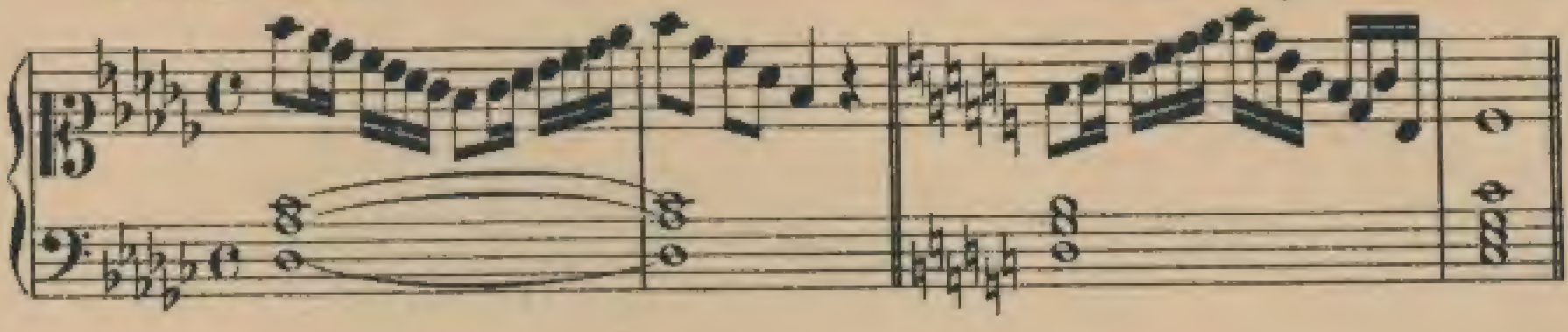
6. Stufe in *As.*



8. Stufe in *Des*.

7. Stufe in *Ges*.

4. Stufe in *C*. Enharmonische Verwechselung: *Ces* wird *h*.



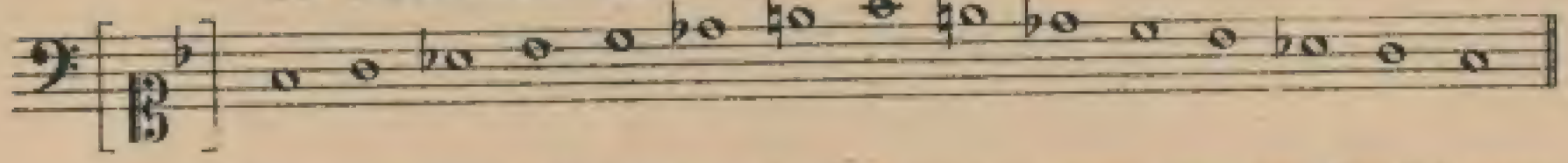
Der Lehrer bestimme die Wahl der Vocale; die offenen und geschlossenen müssen abwechselnd angebracht werden:

E oe O Ɨ ue U E; ae e ò ì ü ù à.

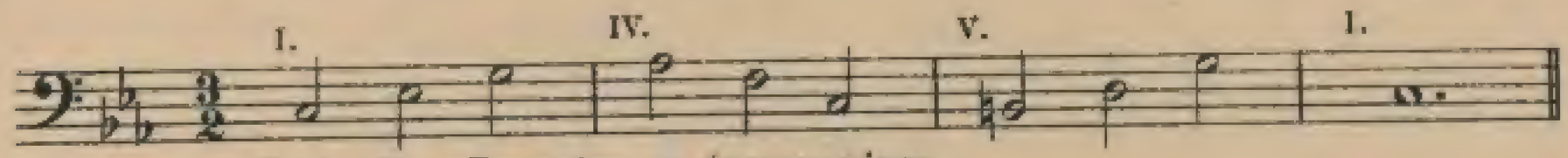
Die sieben Stufen der Molltonleiter mit den vorkommenden Varianten.

Man solfeggire abwechselnd deutsch und italienisch.

Die harmonische Molltonleiter.

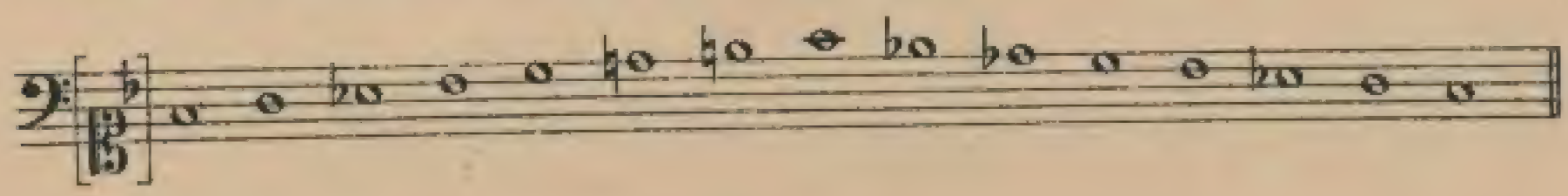


Die Molltonleiter bildet sich, wie die Durtonleiter, an den Dreiklängen der ersten, der vierten und der fünften Stufe. Da die dritte und sechste Stufe, im Vergleich zur Durtonleiter, eine Erniedrigung erleiden, so ergiebt die Molltonleiter folgende Cadenz:

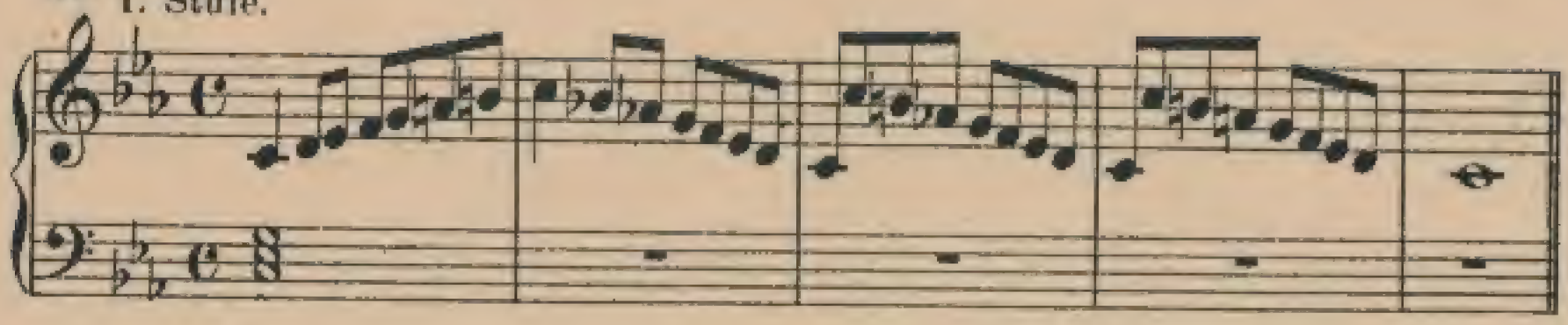


Nach allen Tonarten zu transponiren.

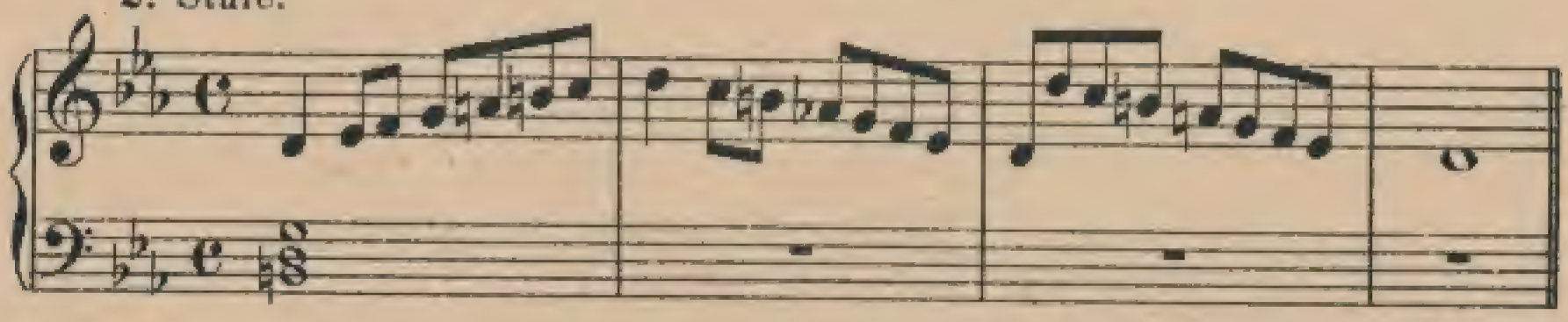
Die melodische Molltonleiter vermeidet aufwärts den übermässigen Secundensprung von der sechsten zur siebenten Stufe, behält aber abwärts die zur Parallel-Tonart gehörige Vorzeichnung. Siehe Fr. Wüllner's „Uebungen der Münchener Chorschule", I. Stufe, S. 78.



57. 1. Stufe.

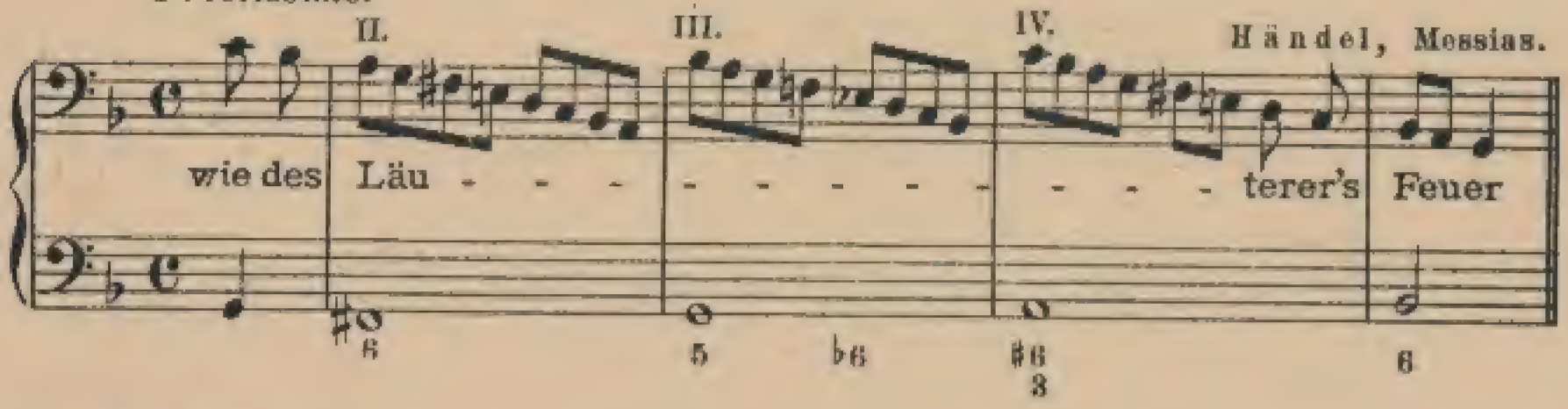


2. Stufe.

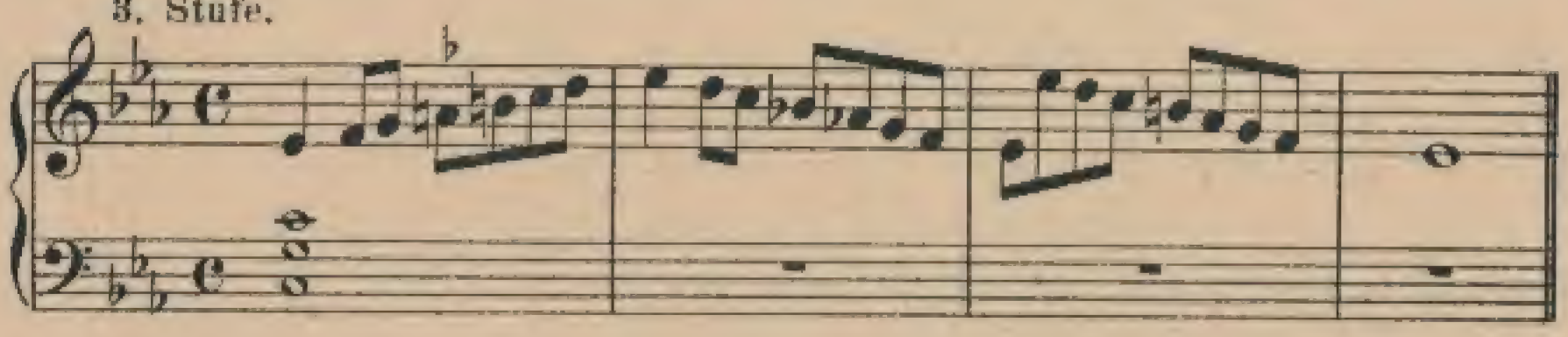


Die Harmonisirung der zweiten und vierten Stufe in G moll bedingt hier, abwärts, dieselben Vorzeichnungen wie aufwärts.

Prestissimo.

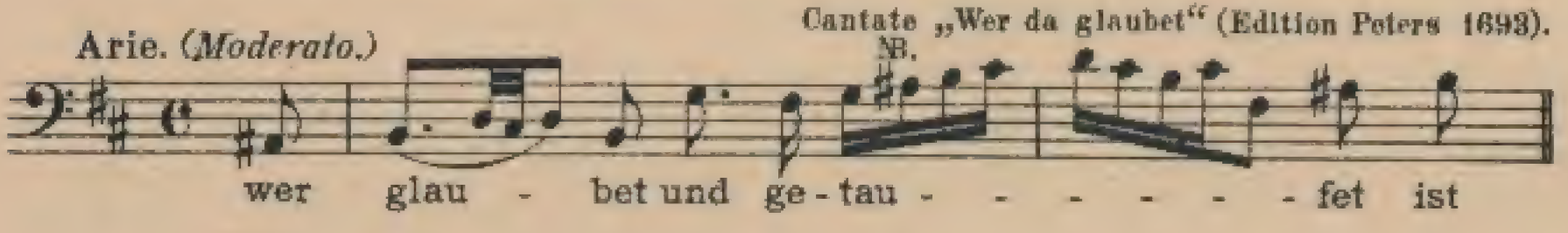


3. Stufe.

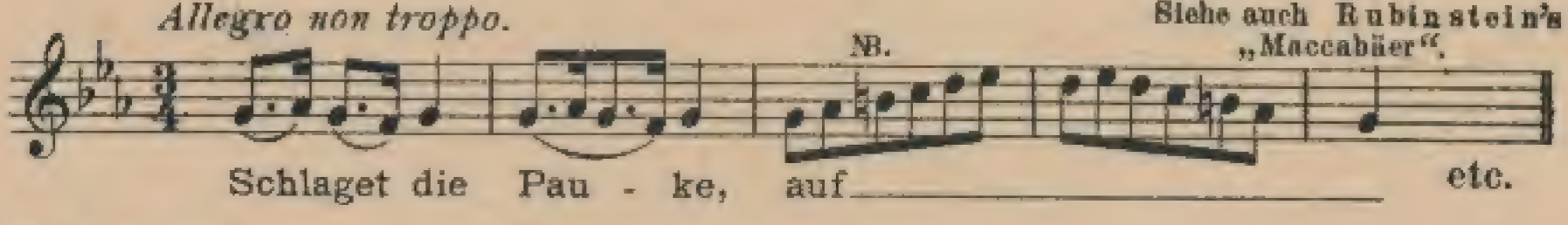


J. S. Bach schreibt auch aufwärts die übermässige Secunde vor:

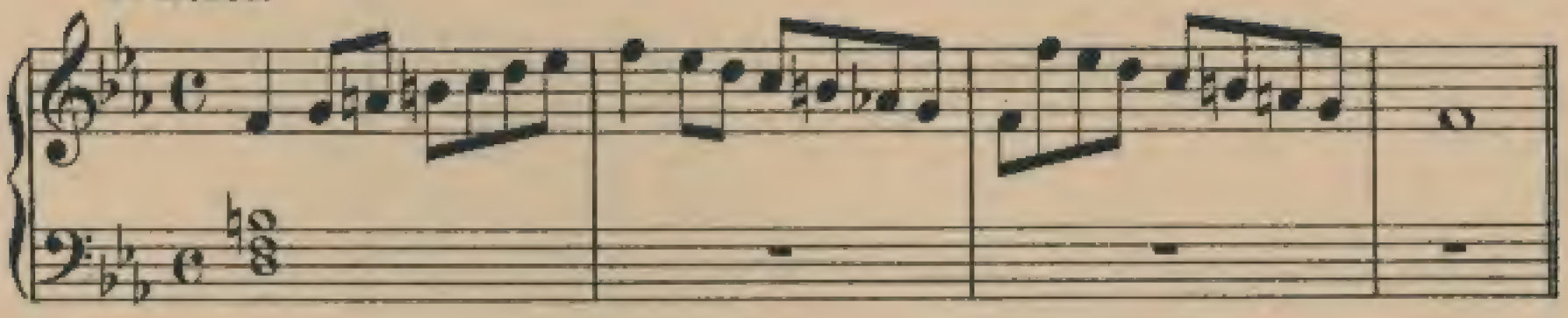
Arie. (*Moderato.*) Cantate „Wer da glaubet" (Edition Peters 1693).



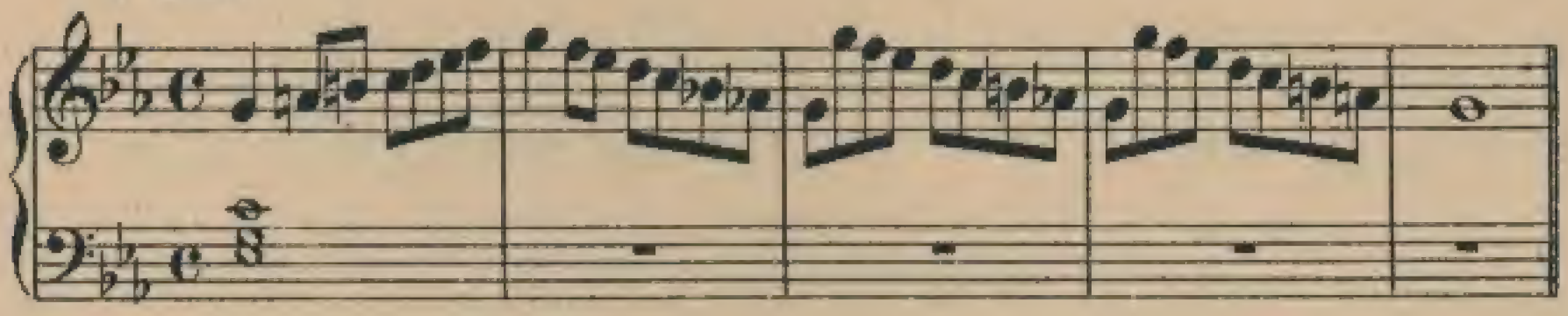
Allegro non troppo. Siehe auch Rubinstein's „Maccabäer".



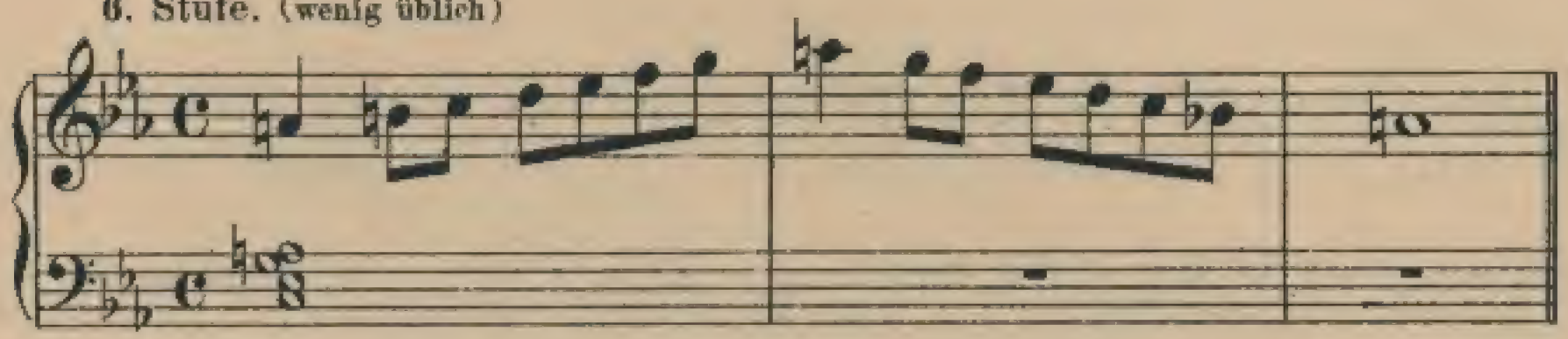
4. Stufe.



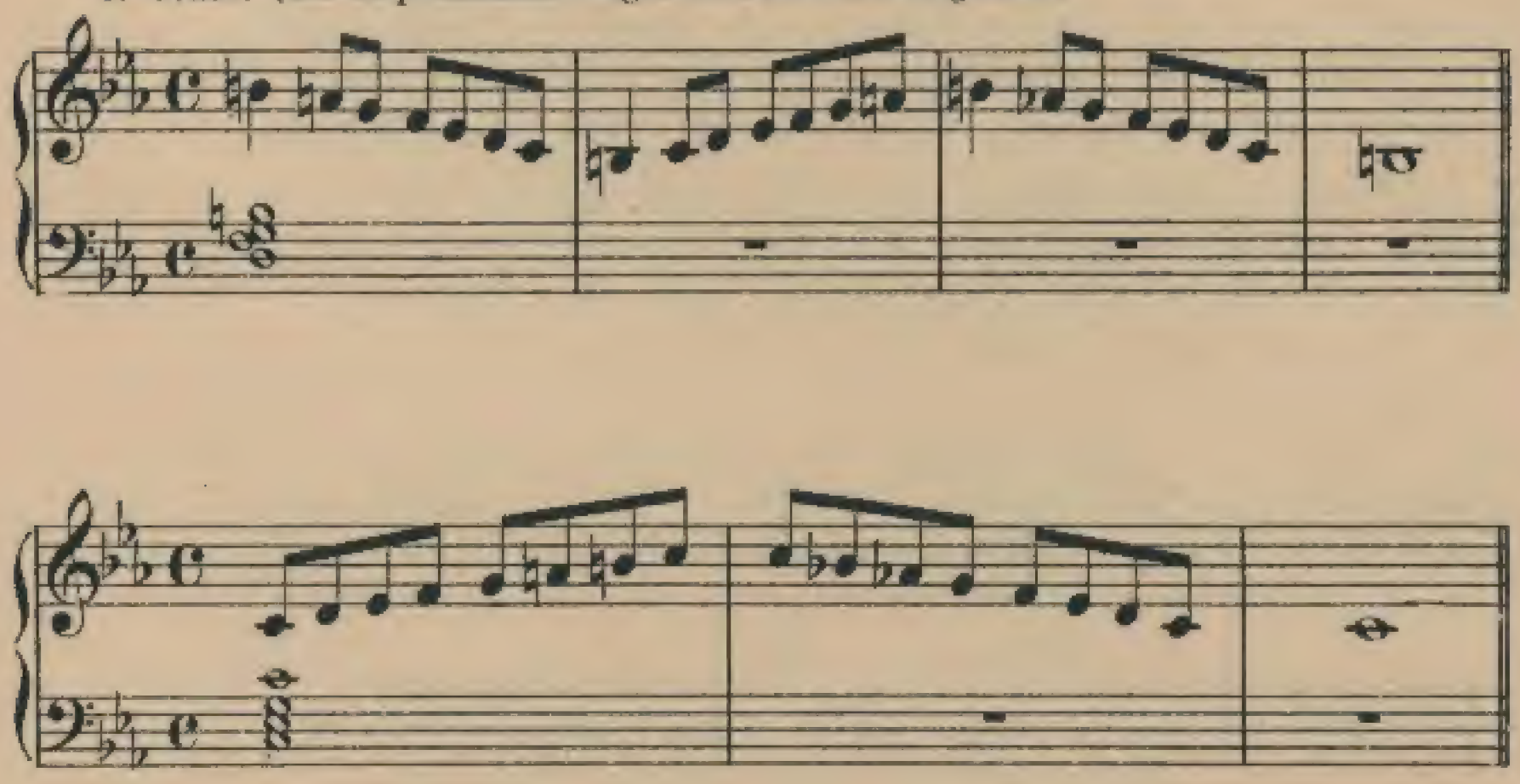
5. Stufe.



6. Stufe. (wenig üblich)



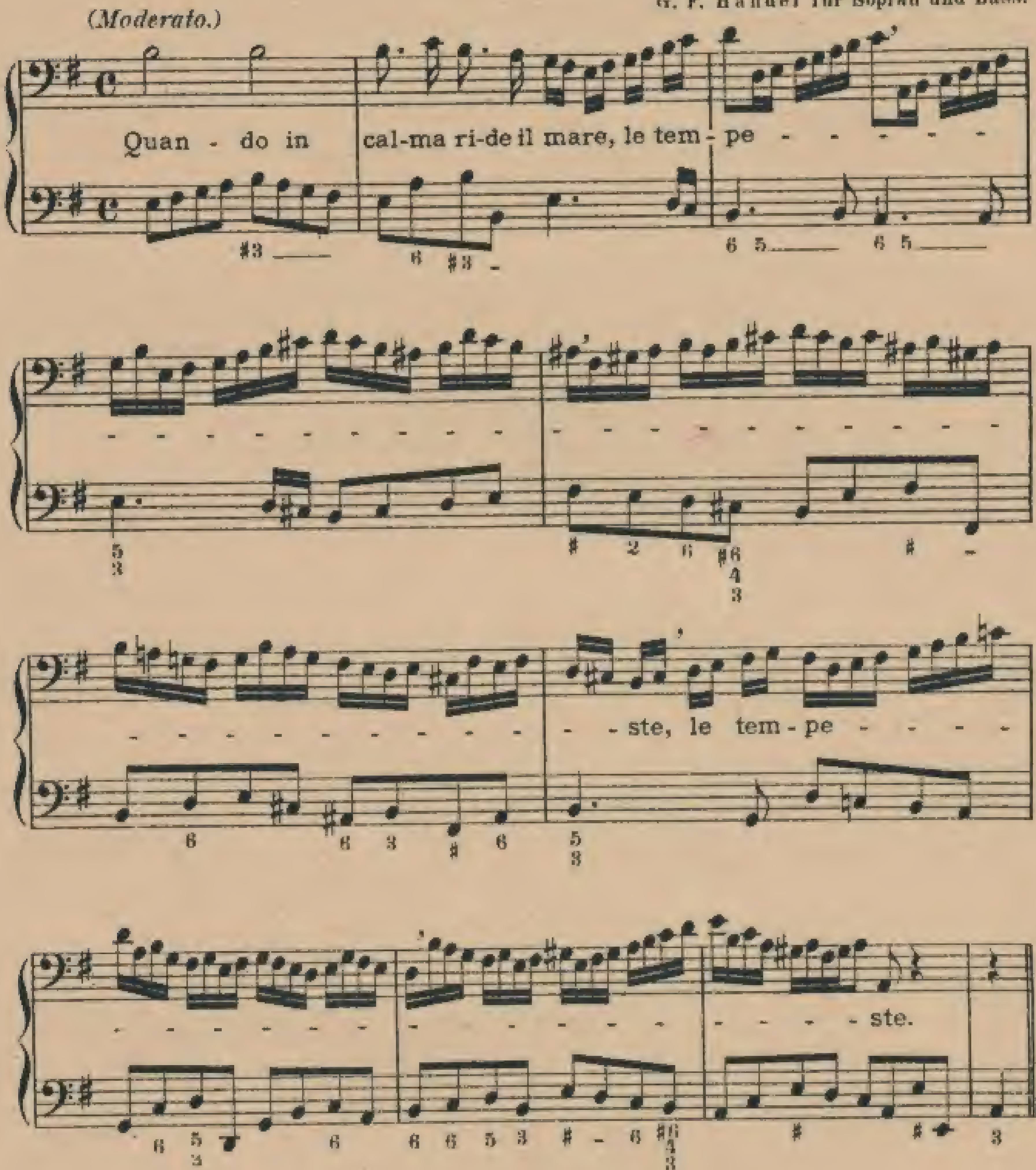
7. Stufe. (Der Bequemlichkeit wegen nach der Tiefe zu gesetzt.)



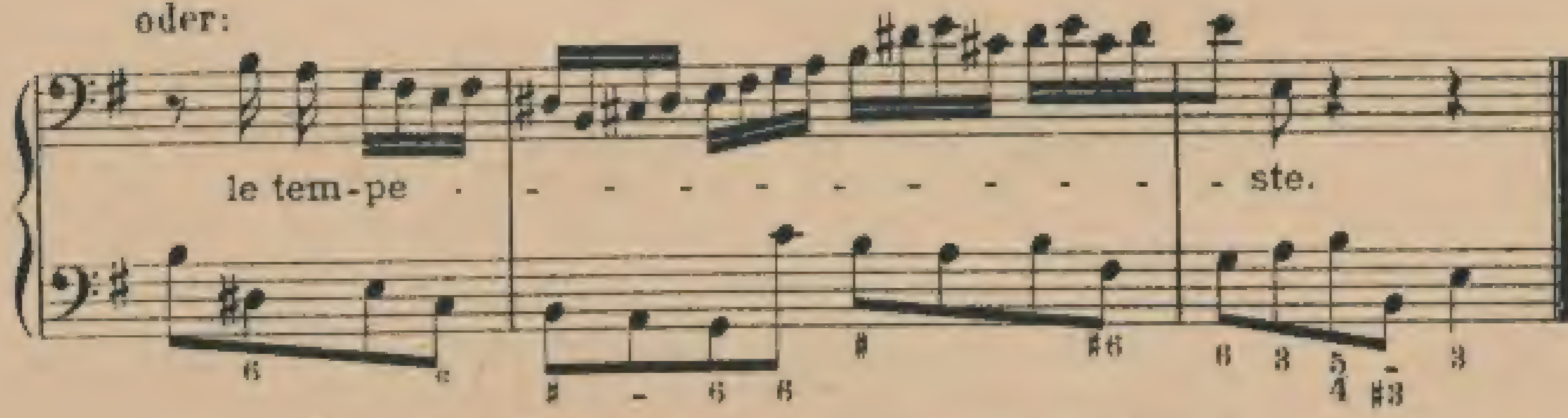
Moll- und Dur-Tonleitern in rascher Abwechselung.

Aus einem Kammerduett von
G. F. Händel für Sopran und Bass.

(Moderato.)



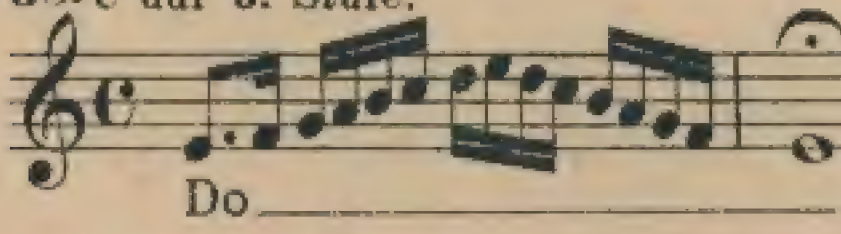
oder:



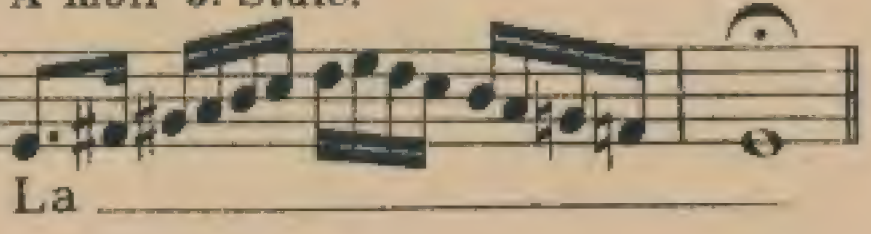
G dur. A moll, E moll, H moll u.s.w. folgen rasch auf einander.

Die Moll- und Dur-Tonleitern sind auch von **einem** gegebenen Ton aus zu studiren.

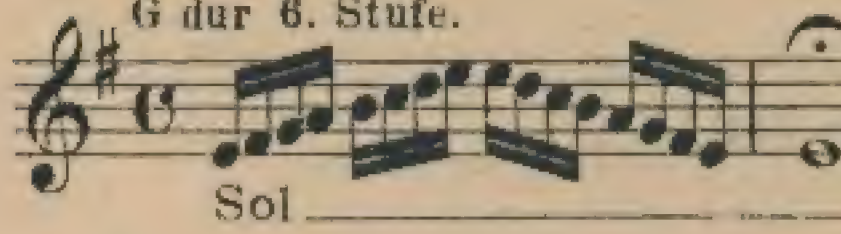
58. C dur 3. Stufe.



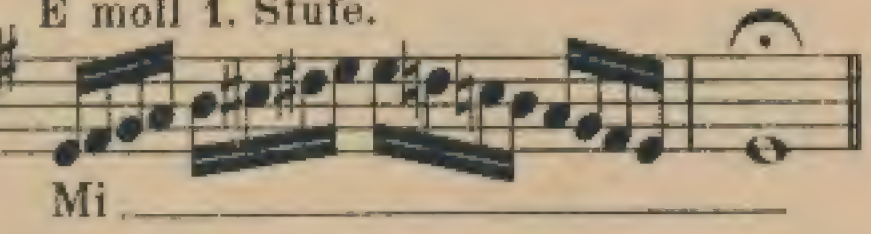
A moll 5. Stufe.



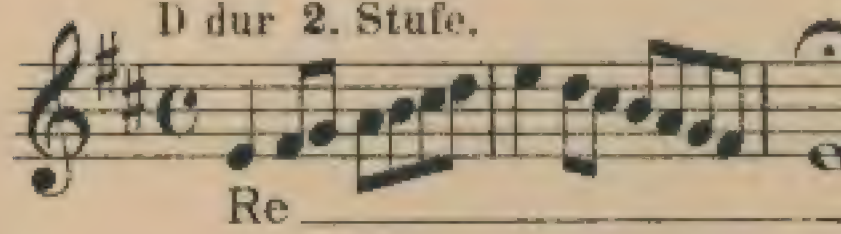
G dur 6. Stufe.



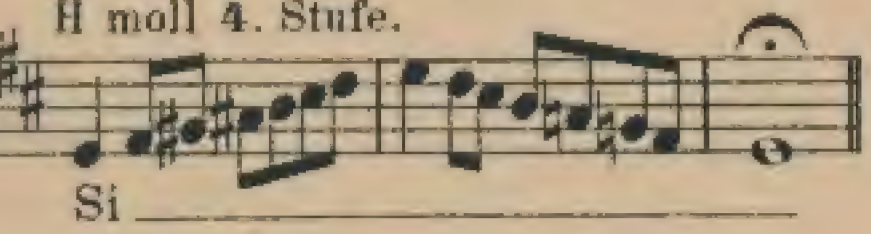
E moll 1. Stufe.



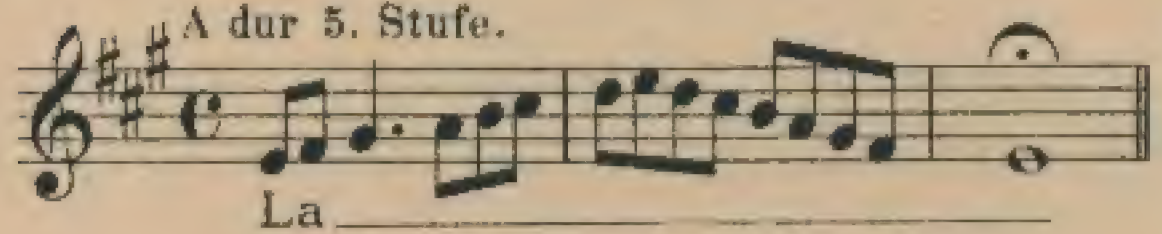
D dur 2. Stufe.



H moll 4. Stufe.



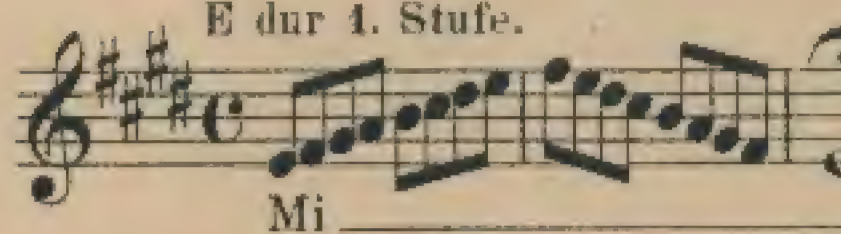
A dur 5. Stufe.



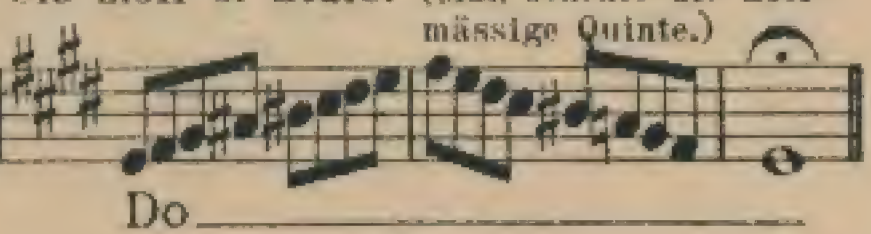
Fis moll.

Die 7. Stufe ist von *e* aus unmöglich.

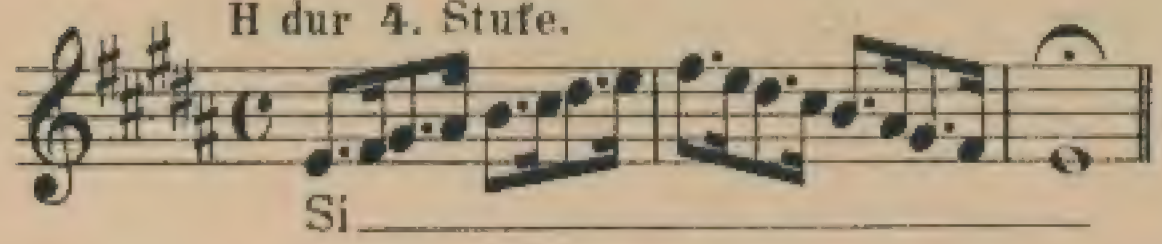
E dur 1. Stufe.



Cis moll 3. Stufe. (Man beachte die übermässige Quinte.)

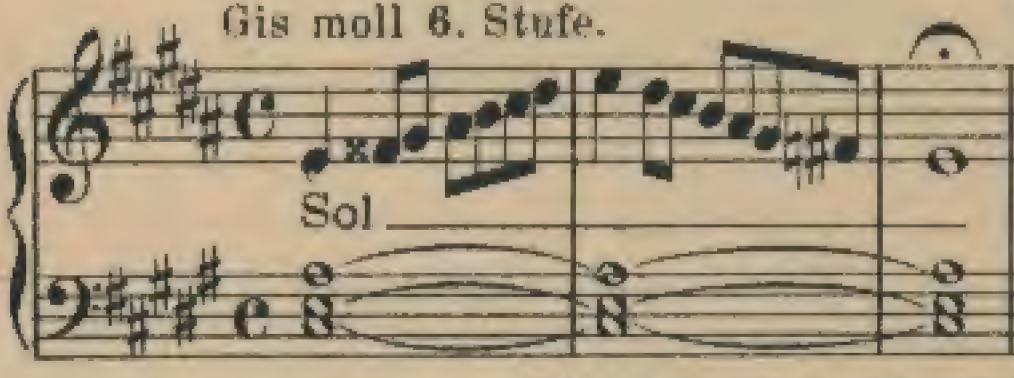


H dur 4. Stufe.

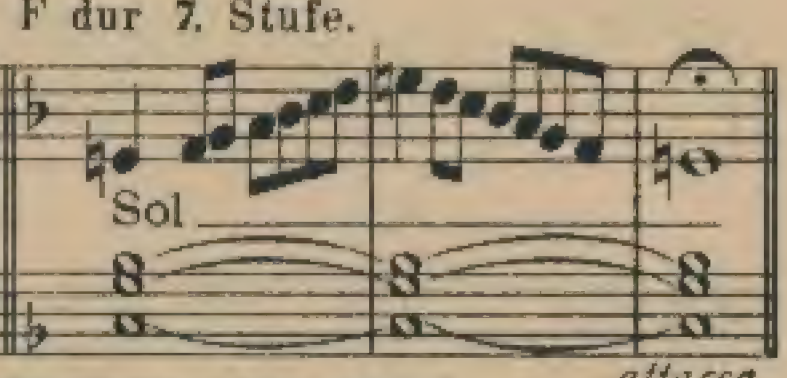


Die 6. Stufe in Gis moll ist nur in der harmonischen Tonleiter möglich:

Gis moll 6. Stufe.

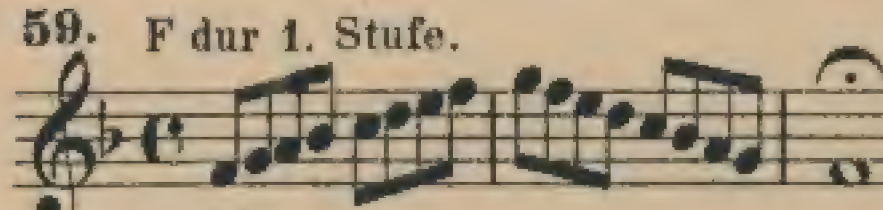


F dur 7. Stufe.

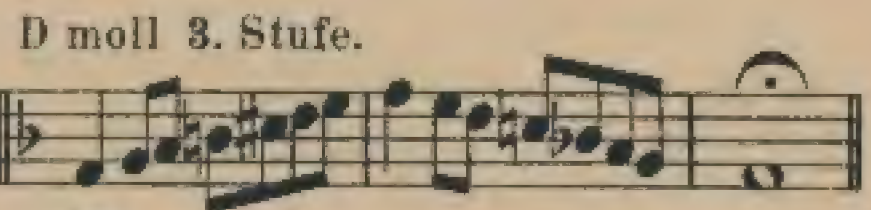


Enharmonische Verwechselung: *Ais* wird *b*

59. F dur 1. Stufe.



D moll 3. Stufe.



B dur 5. Stufe.

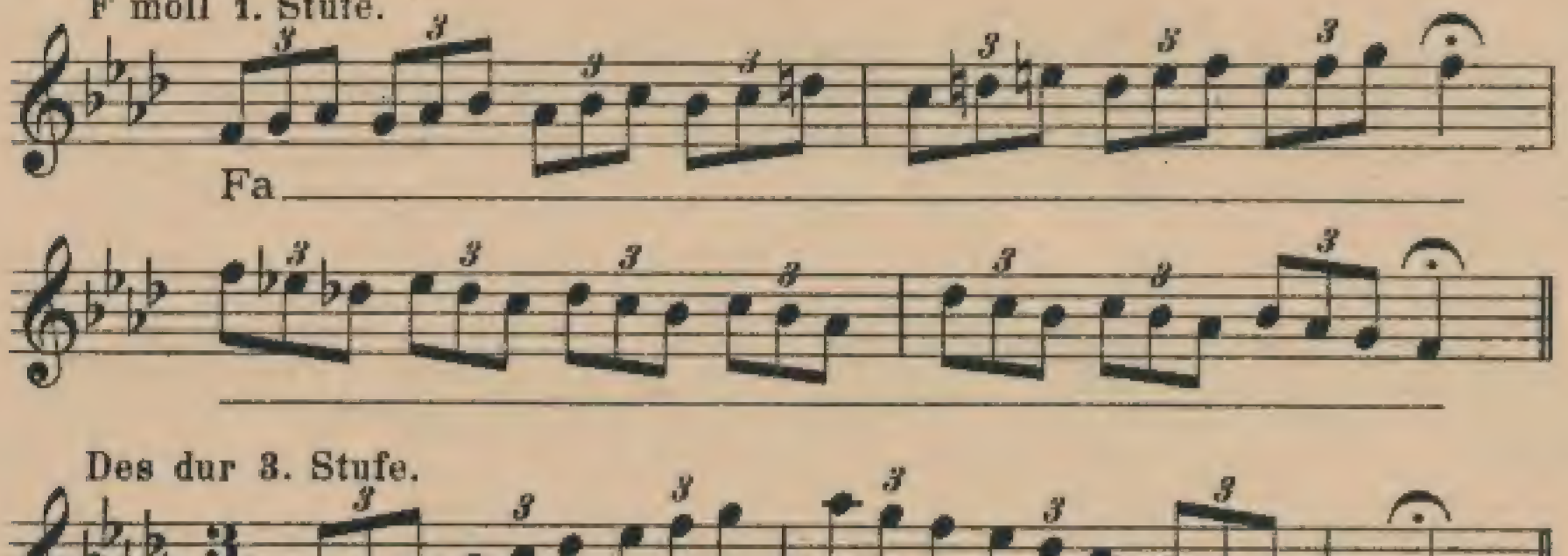
Die 7. Stufe in G moll ist von *f* aus unmöglich.

Es dur 2. Stufe.

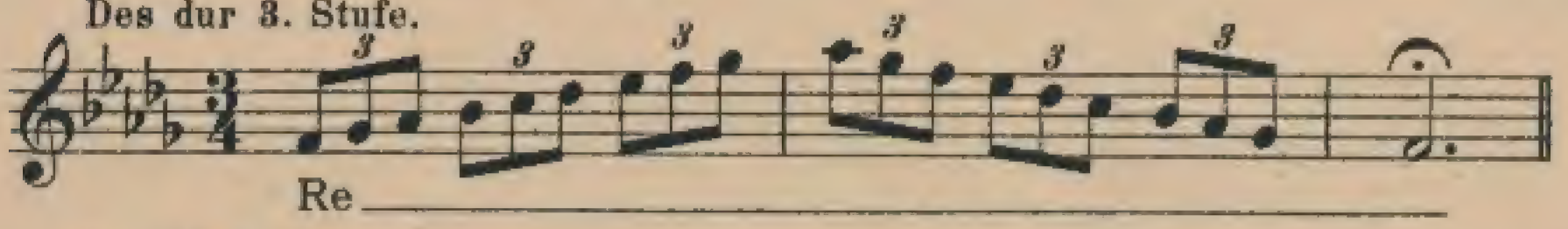
C moll 4. Stufe.

As dur 6. Stufe.

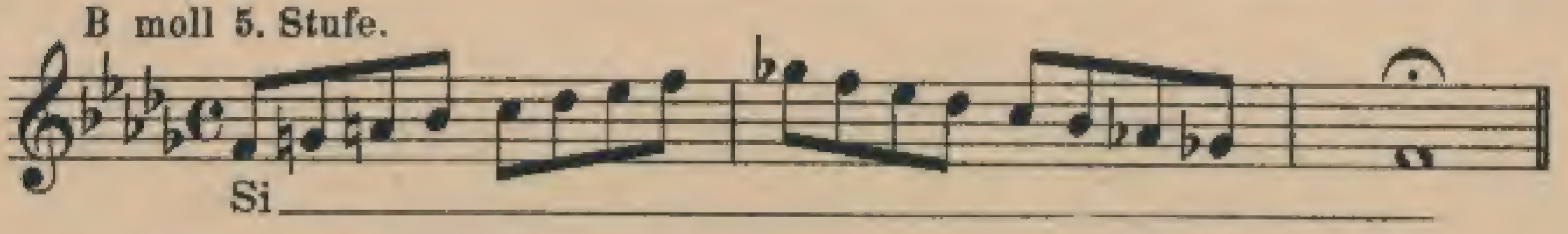
F moll 1. Stufe.



Des dur 3. Stufe.



B moll 5. Stufe.

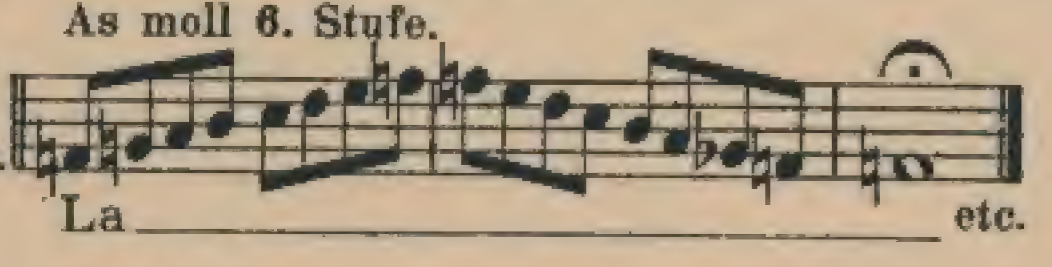


Ges dur 7. Stufe.

Es moll 2. Stufe.

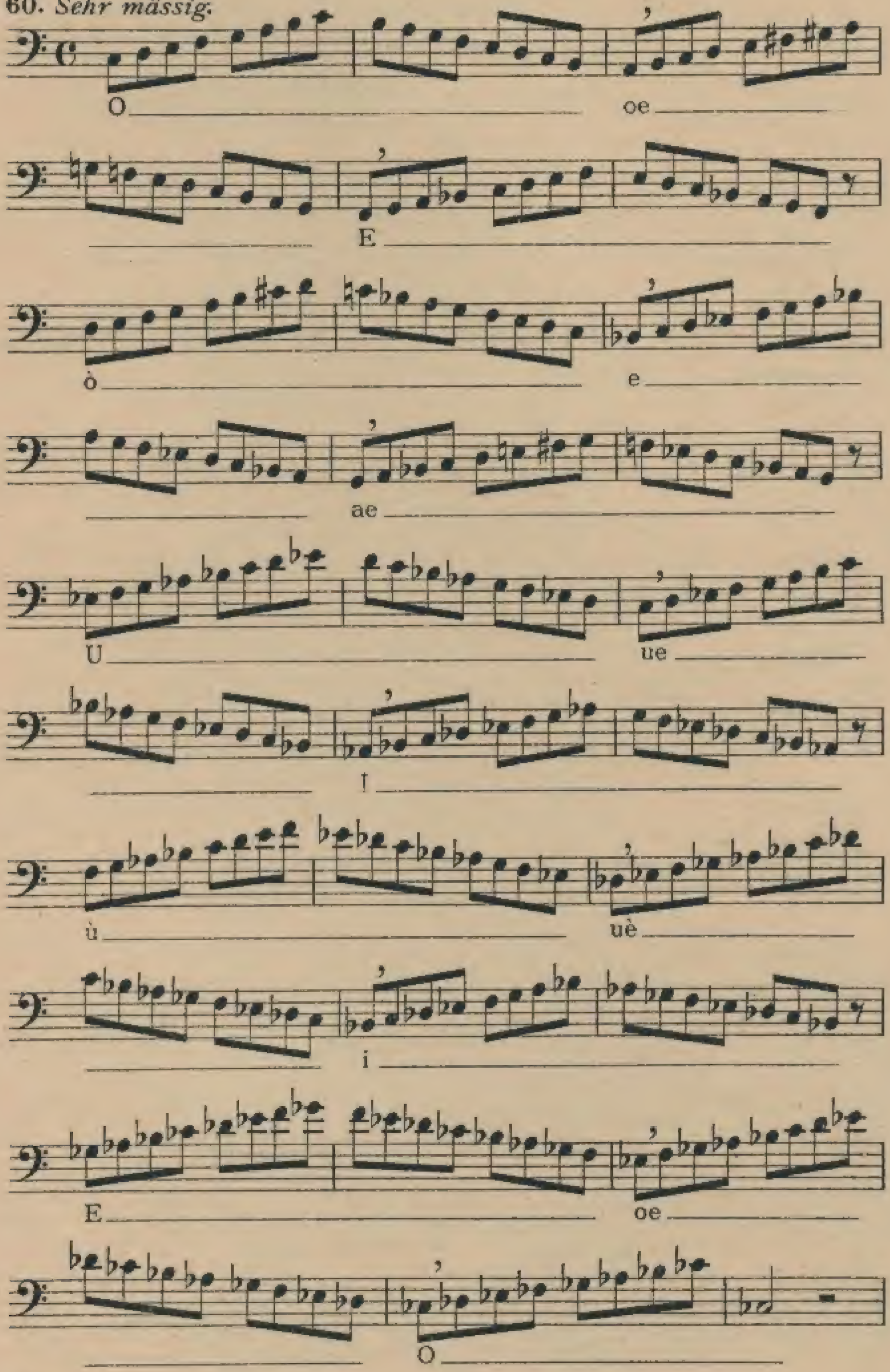
F kommt in Ces dur nicht vor.

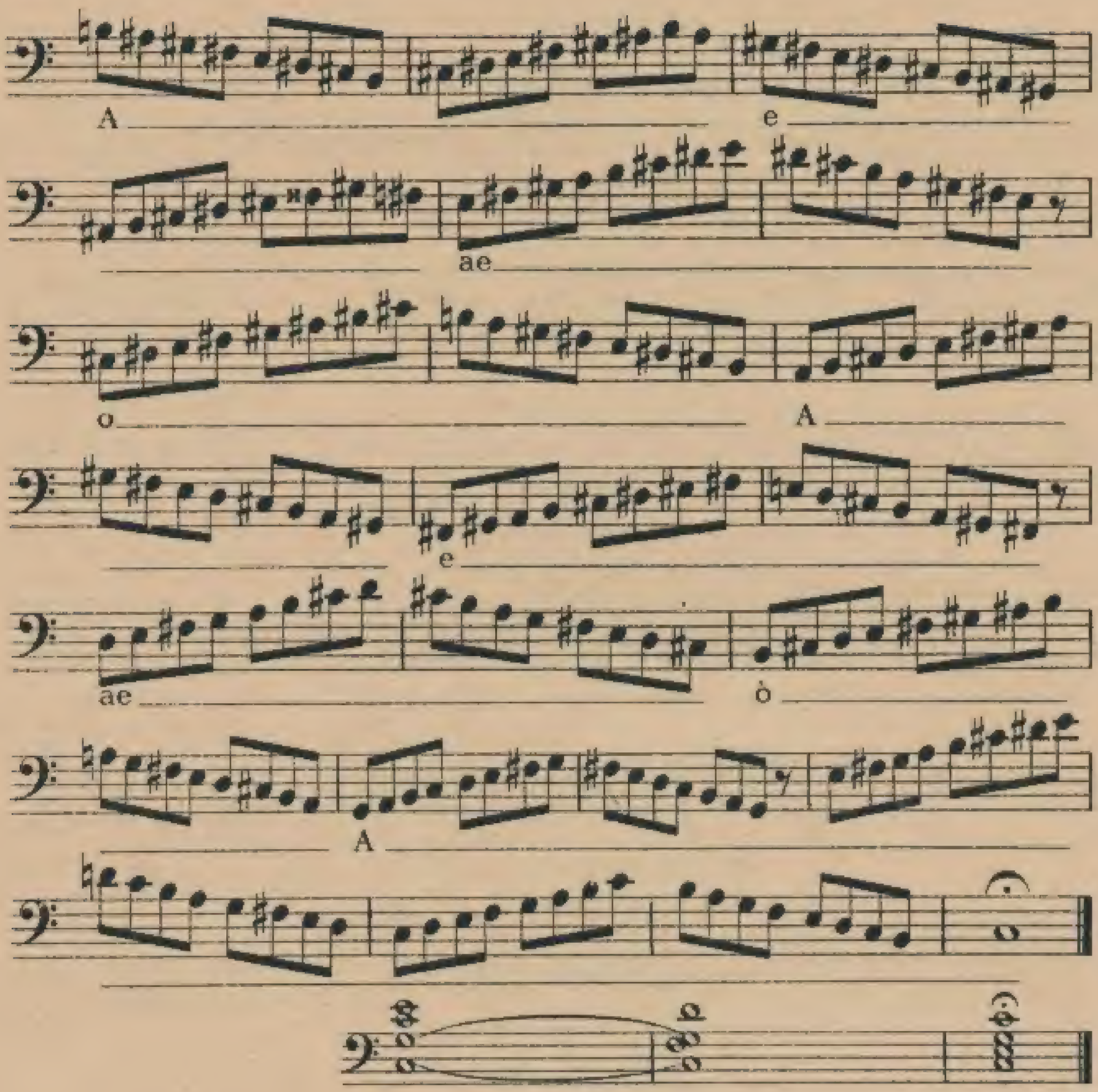
As moll 6. Stufe.



Scalen in allen Tonarten für Bassstimmen.

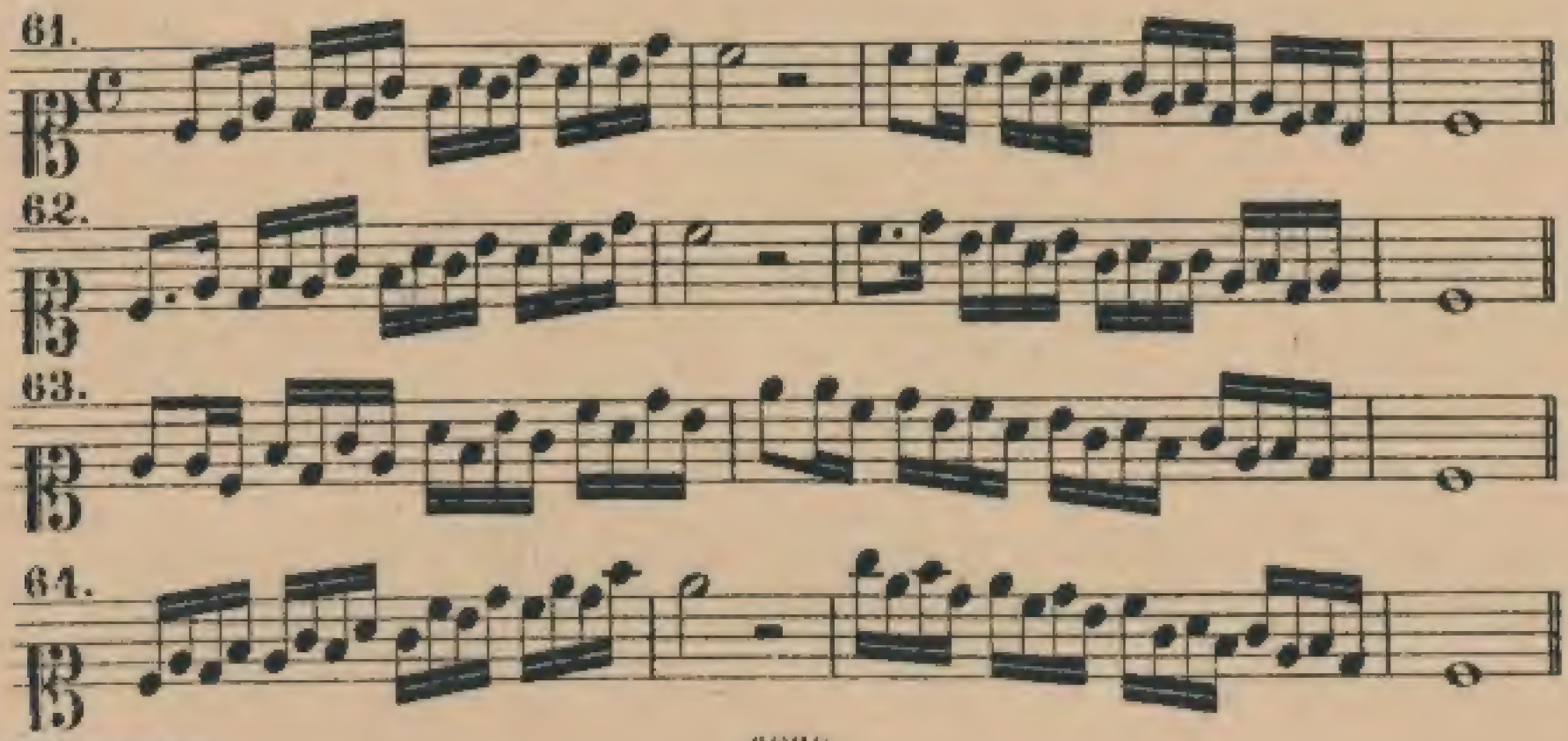
60. *Sehr mässig.*





Gebrochene Läufe und angehauchte Noten.

In *G* für Bass. In *D* für Tenor. Alt wie Bass.



65.

66.

67.

68.

Beispiele von gebrochenen Läufen.

Händel, Susanna.

Allegro.

ein Heil in der Ge - fahr, ein Heil in der Ge-fahr.

Adagio.

Ebendaselbst.

(Moderato.)

und flammt in jä - - her Gluth, und flammt, und flammt in jä-her Gluth.

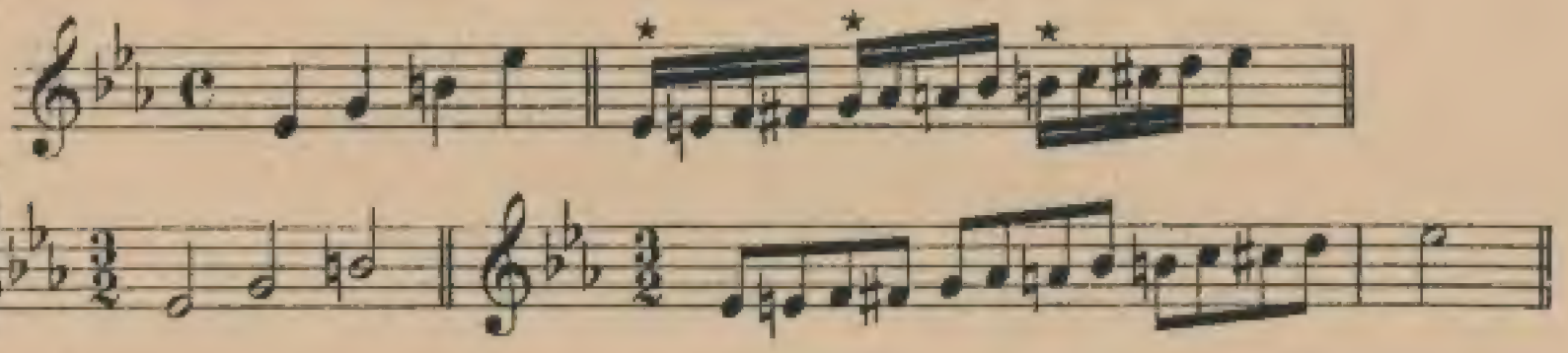
J. Haydn, Jahreszeiten, Herbst.

Allegro.

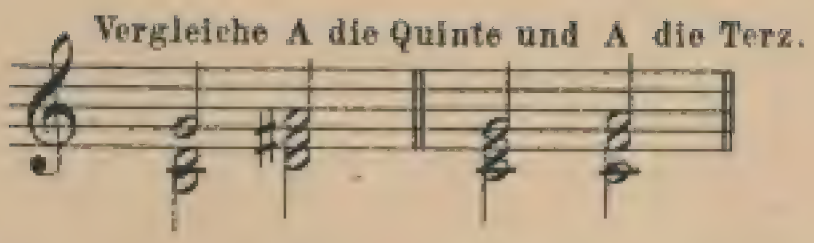
un-ab - läs - - - - - - - - - - - - - sig, un-ab - läs-sig nach.

Die chromatische Tonleiter.

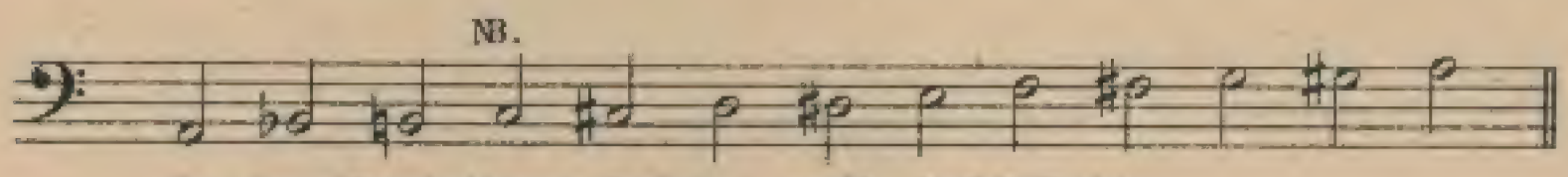
Die chromatische Tonleiter bildet sich weder an dem Grundton, noch an der Dominante, noch an der Unterdominante einer Dur- oder Molltonart. Sie gehört keiner bestimmten Tonart an. Man kann eine chromatische Tonleiter mit einer beliebigen Harmonie begleiten. Sie ist darum Vielen sehr schwierig. Wenn man aber von der Mediante (der dritten Stufe) einer Molltonleiter aus eine chromatische Tonleiter von gleichmässig langen Noten spielt oder singt, so ergeben die auf die Takttheile fallenden Stufen einen übermässigen Dreiklang. Z. B.



Diese zwei grossen Terzen bilden, so zu sagen, Richtpfähle, die dem Anfänger in der Ausübung der chromatischen Tonleiter Sicherheit geben. An diese halte sich der Lernende. Er studire alle Scalen terzweise und zuerst sehr langsam. Technisch betrachtet, ist die Aufgabe eben so schwer. Es gilt hier, ohne feste harmonische Unterlage, auf- und abwärts, plötzliche und genaue Verengungen und Erweiterungen der Stimmspalte auszuführen. Man setze daher von der ersten Stufe an, durch einen leisen Glottisschlag, die Stimmbänder in den Stand, gleichmässige, rasche Secunden zu bilden. Lockere, hauchähnliche Ansätze sind einer deutlichen und raschen Ausführung sehr im Wege. Ruhige Haltung des Kehlkopfes und Anhalten des Athems sind ebenfalls geboten. Auch hier ist es rathsam, ohne Begleitung zu üben. „Der Sänger", schreibt Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und der Metrik", „welcher nicht nach weissen und schwarzen Tasten, sondern nur nach harmonischen Intervallbestimmungen intonirt, wird auch das scheinbar Nächste, die chromatische Stufe, nicht mit Sicherheit zu fassen vermögen, wenn ihm das Gefühl der harmonischen Bedeutung des Tones fehlt." An einer andern Stelle schreibt Hauptmann: „Der Sänger temperirt nicht; er richtet seine Töne nicht ein wie ein Clavierstimmer, der gelernt hat, dass ein und derselbe Ton in mehreren Bedeutungen soll angewendet werden können." „Der Sänger temperirt nicht", das sagt Alles. Die Natur hat ihm, wie für andere Fälle, auch hier den richtigen Instinct mit auf den Weg gegeben. Er unterscheidet instinctiv, vom natürlichen Gefühle geleitet, grosse und kleine Halbtöne. Er gestaltet *h-c* anders als *c-cis*, *e-f* anders als *f-fis*, je nach der vorgeschriebenen Harmonie, wie er auch z. B., wenn er *a cappella* singt oder vom Orchester begleitet wird, folgende Secunde *(g-a)*, je nach der harmonischen Unterlage, verschieden gestalten wird.



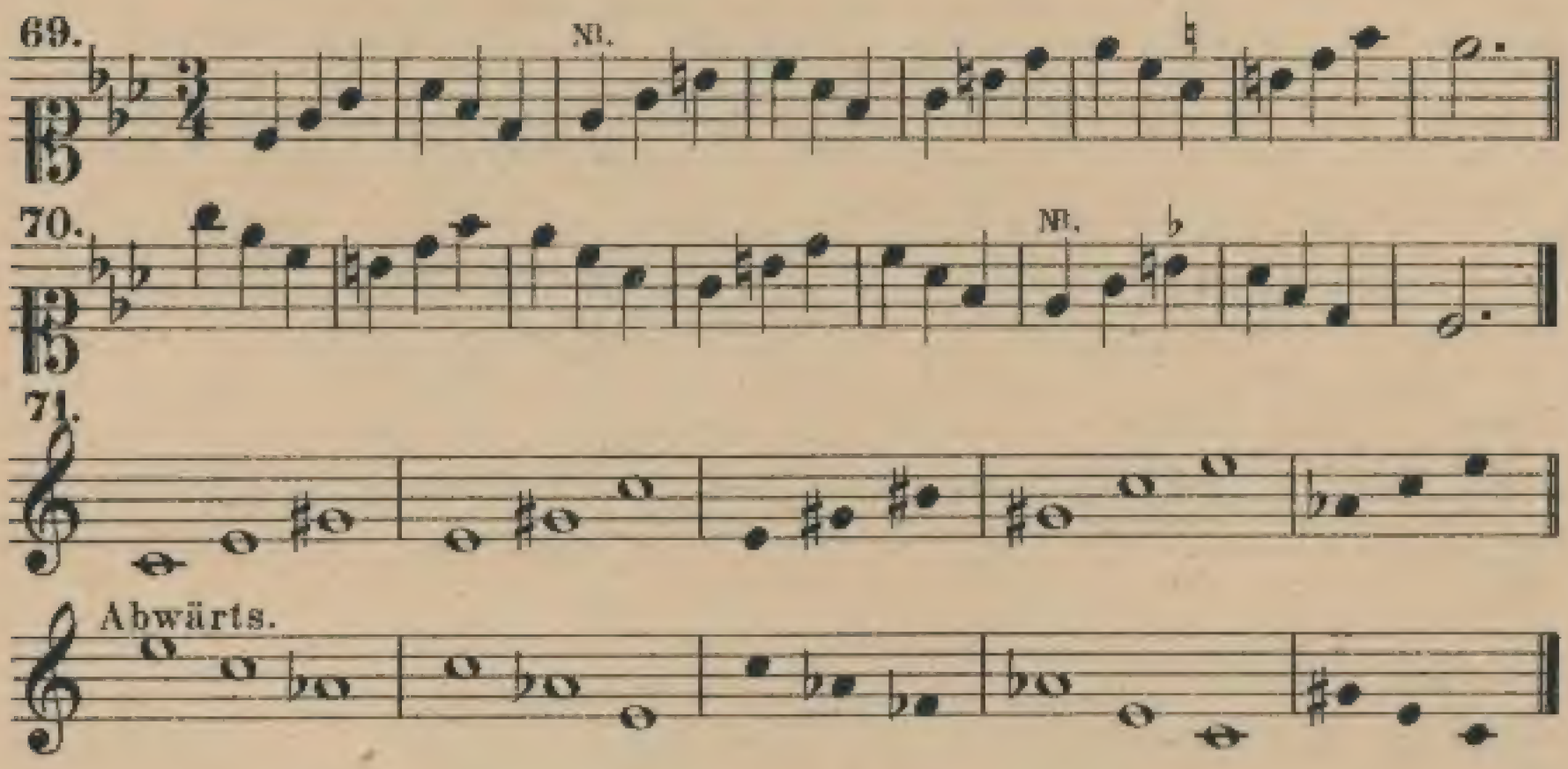
So wird er auch z. B. die Terz *c* der folgenden Scala anders gestalten, wenn dasselbe durch die Begleitung eine andere Bedeutung erhält. *C* als Terz von A moll wird er etwas tiefer singen als *c* Quinte von F dur.



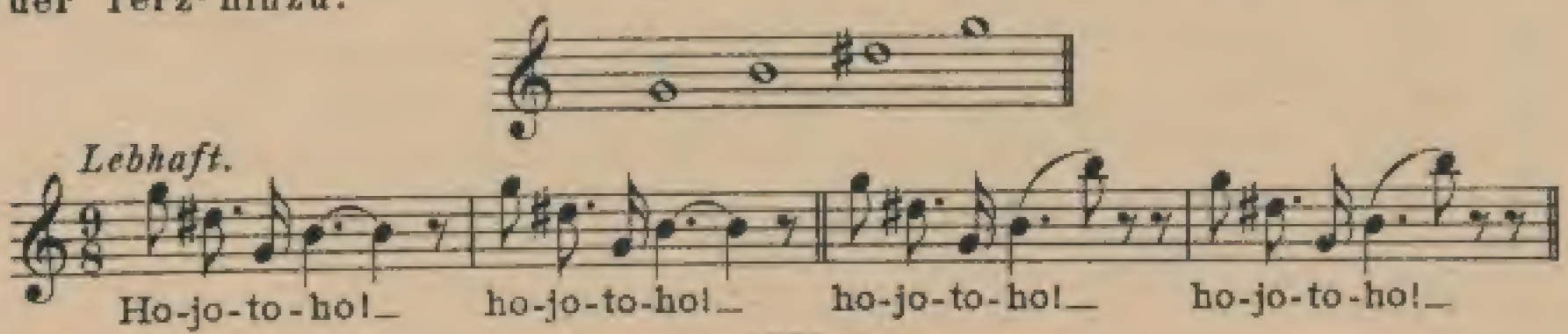
In der Begleitung bald A moll, bald F dur.

Er wird darum, der Begleitung der chromatischen Tonleiter gemäss, die halben Töne instinctiv richtig einspannen.

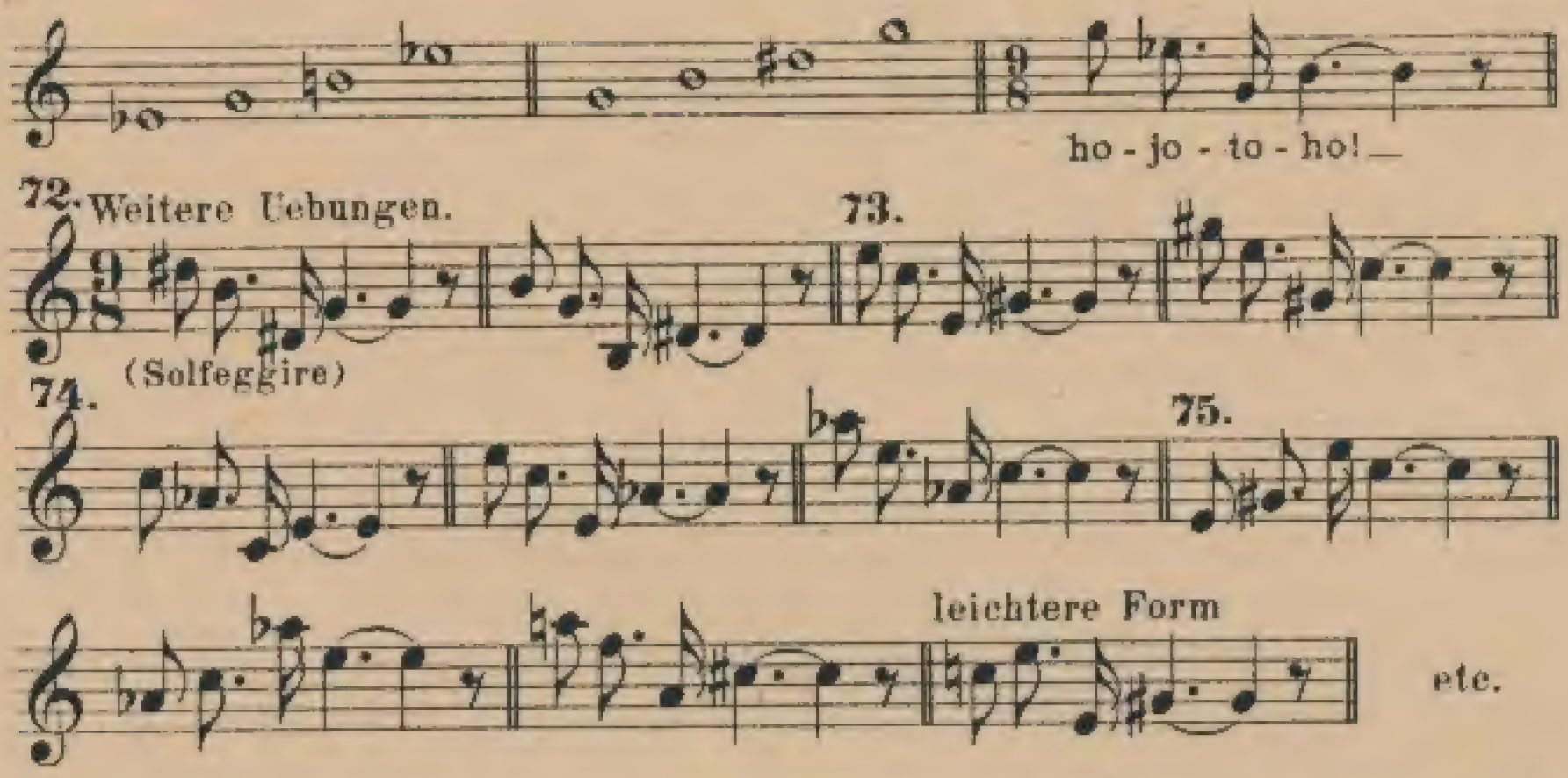
Man übe nun den oben erwähnten übermässigen Dreiklang und seine Umkehrungen genau, wiederhole aber zuerst die Dreiklänge der harmonischen Mollscala.



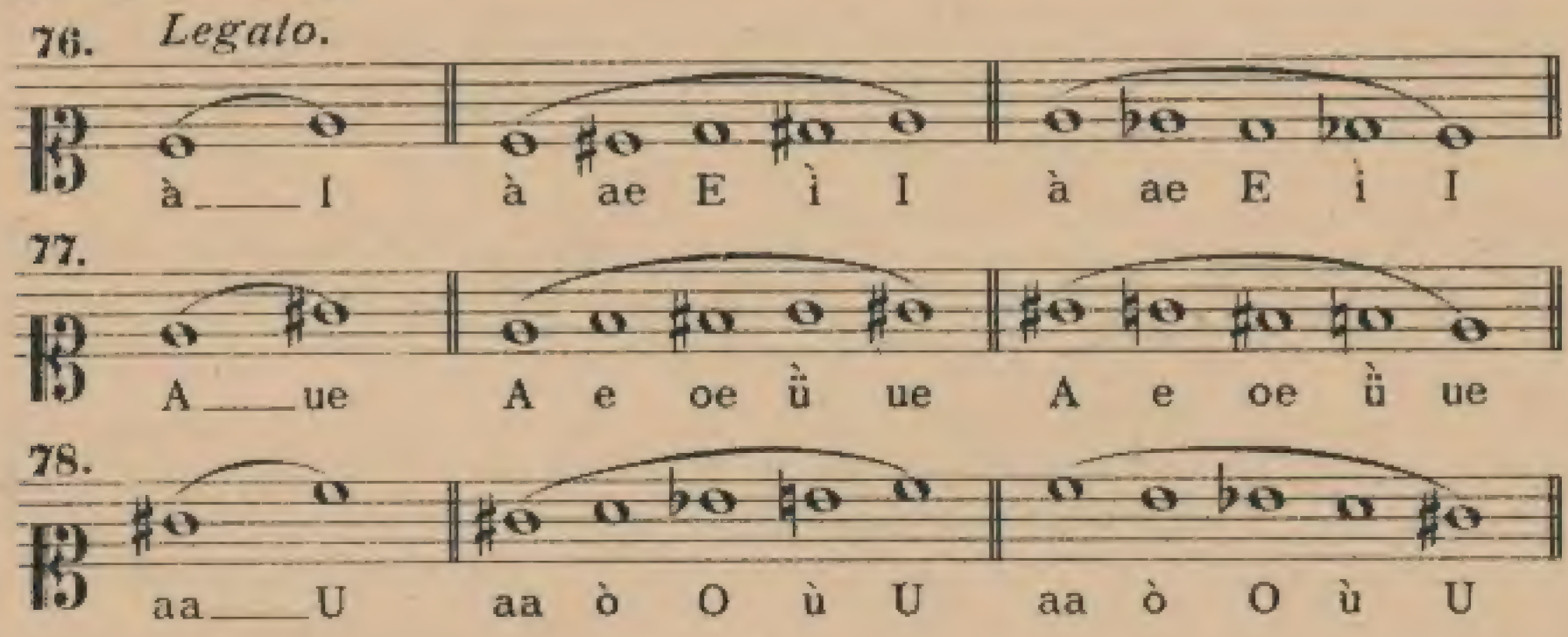
Folgendes Motiv aus R. Wagner's „Walkürenritt" ist eine allgemein bekannte Illustration des übermässigen Dreiklanges. Sie wird dem Lernenden fördernd sein für das Studium des übermässigen Dreiklanges und seiner Umkehrungen. Der wilde Ausdruck dieses Motives wird durch die obere Octave noch erhöht; später fügt der Componist noch die Octave der Terz hinzu.



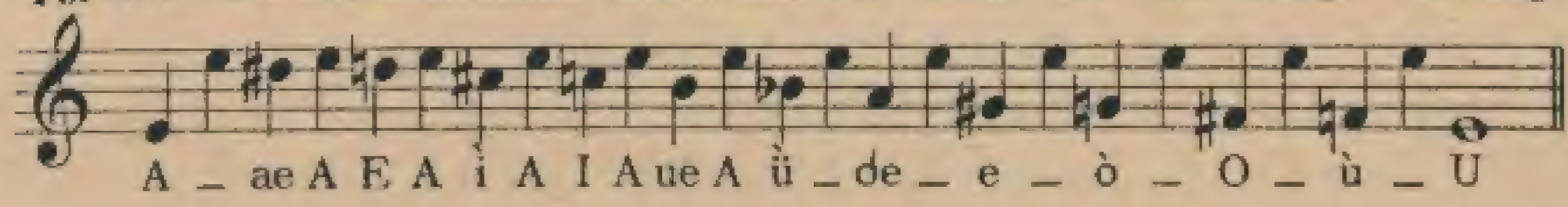
Die Sängerin vergleiche nun das *Es* als Grundton und *dis*, die übermässige Quinte:



Luigi Lablache, und nach ihm Garcia, geben den guten Rath, den ganzen Zwischenraum des chromatischen Laufes zuerst zu singen und den ersten und letzten Ton desselben durch ein Portamento zu verbinden. Der Rath ist vortrefflich. Das Vorhergesagte zeigt aber, dass eine genauere Zergliederung der Scalen, von Terz zu Terz, angebracht ist. Wir erinnern hier den Lernenden an die fünfzehn Vocale der deutschen Sprache und leiten mit diesen das Studium der chromatischen Tonleiter ein. Die Verengungen und Erweiterungen im Mundcanal und die Lippenbewegungen sind gleichsam ein Sinnbild der Verengungen und Erweiterungen im Kehlkopf.



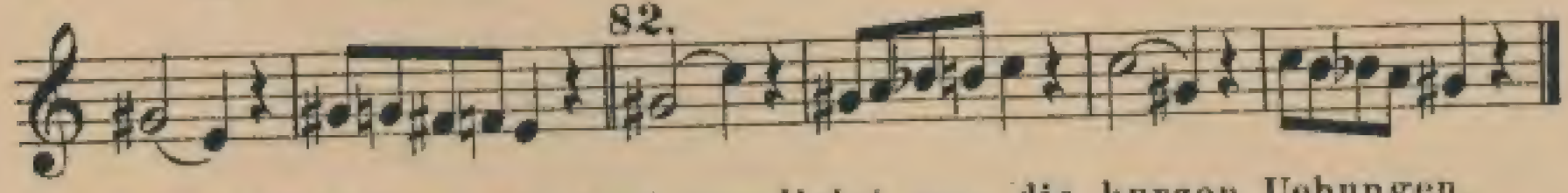
79. Auch die chromatischen Intervalle der Scala übe der Sänger fleissig:



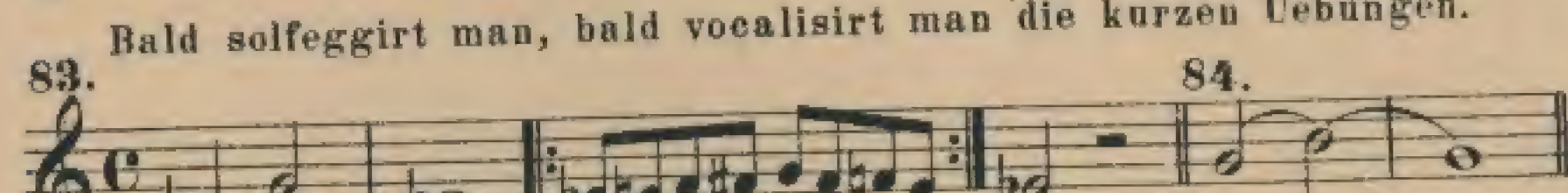
Auch auf einem Vocale allein und von unten herauf.

80.

81.

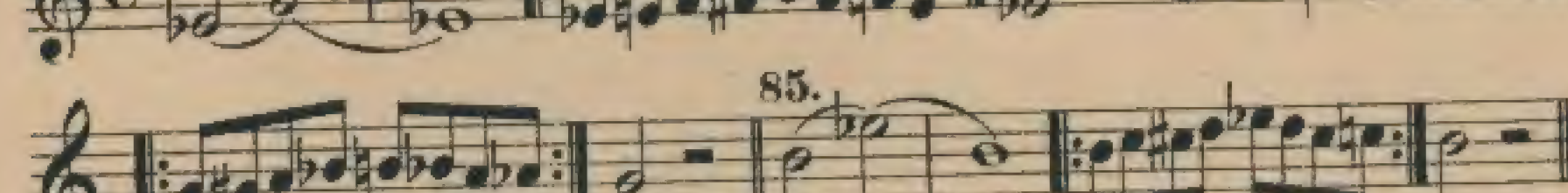


82.



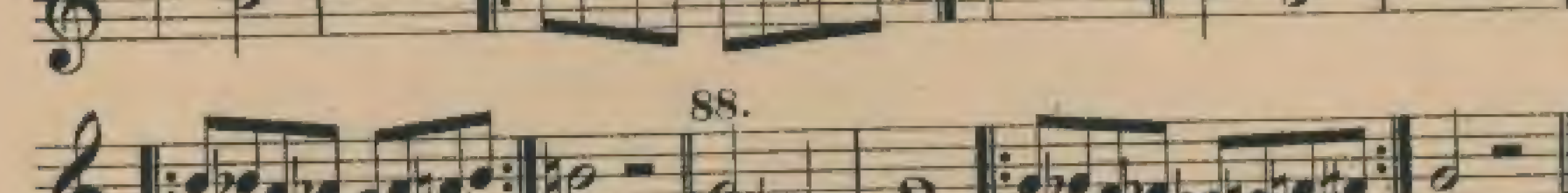
Bald solfeggirt man, bald vocalisirt man die kurzen Uebungen.

83.

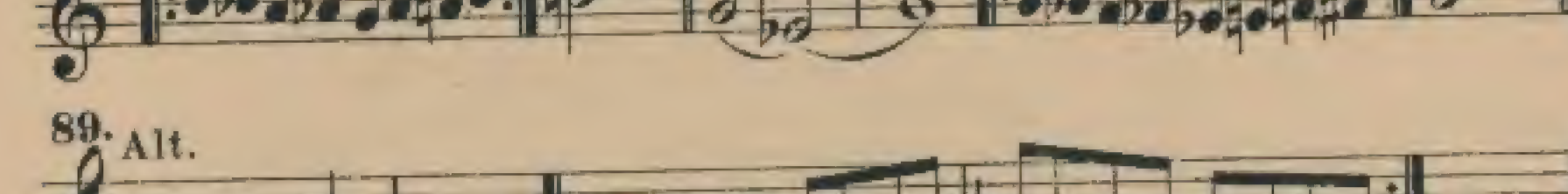


84.

85.



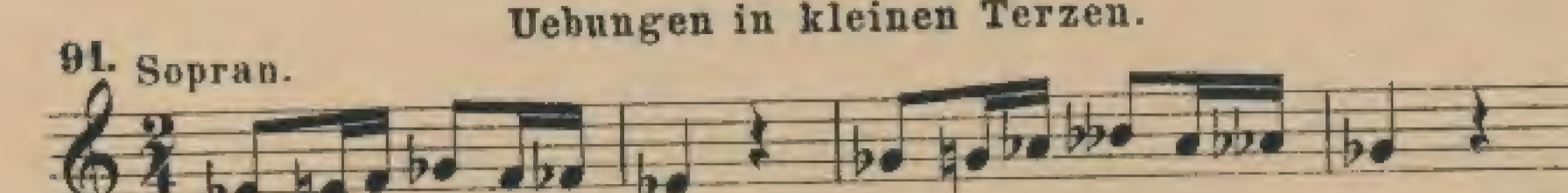
86.



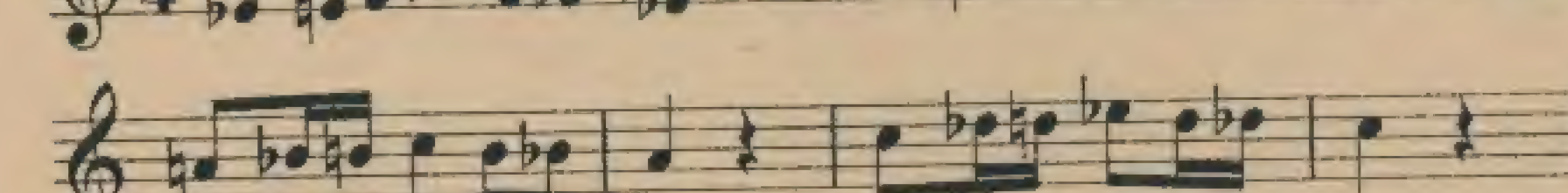
87.

88.

89. Alt.



90. auch in der Octave

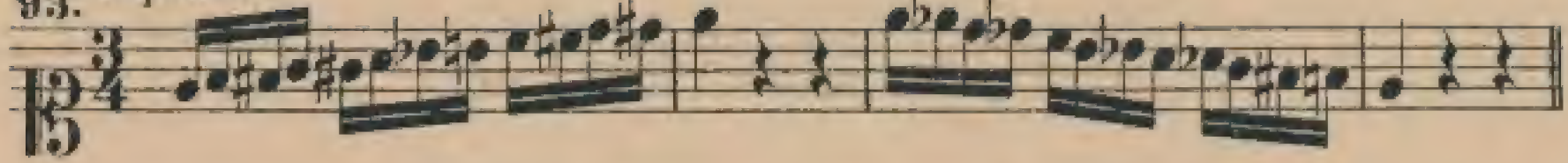


Uebungen in kleinen Terzen.

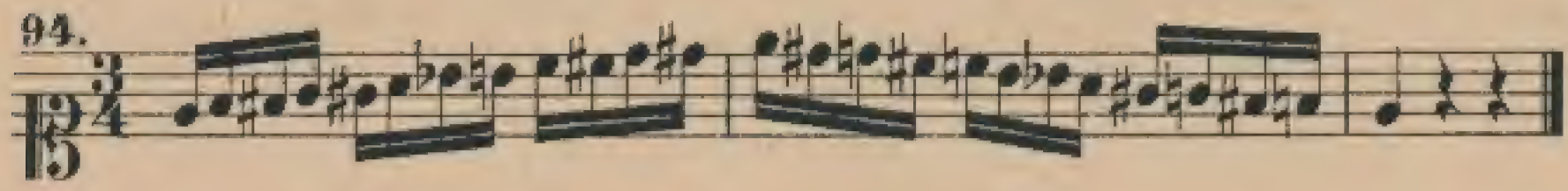
91. Sopran.

92. Alt.

93. Sopran.



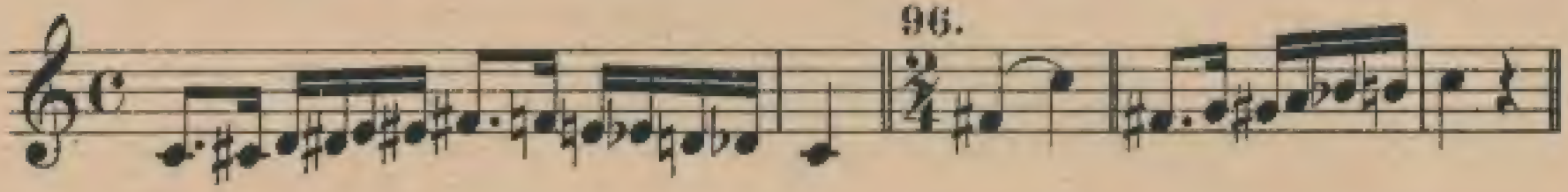
94.

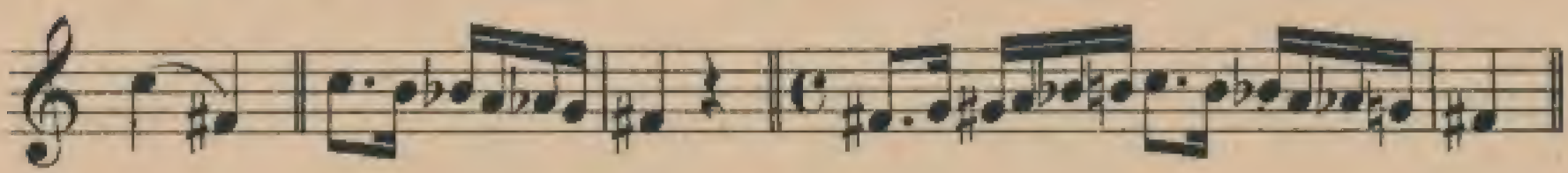


Uebermässige Quarten und verminderte Quinten.

95. Alt.

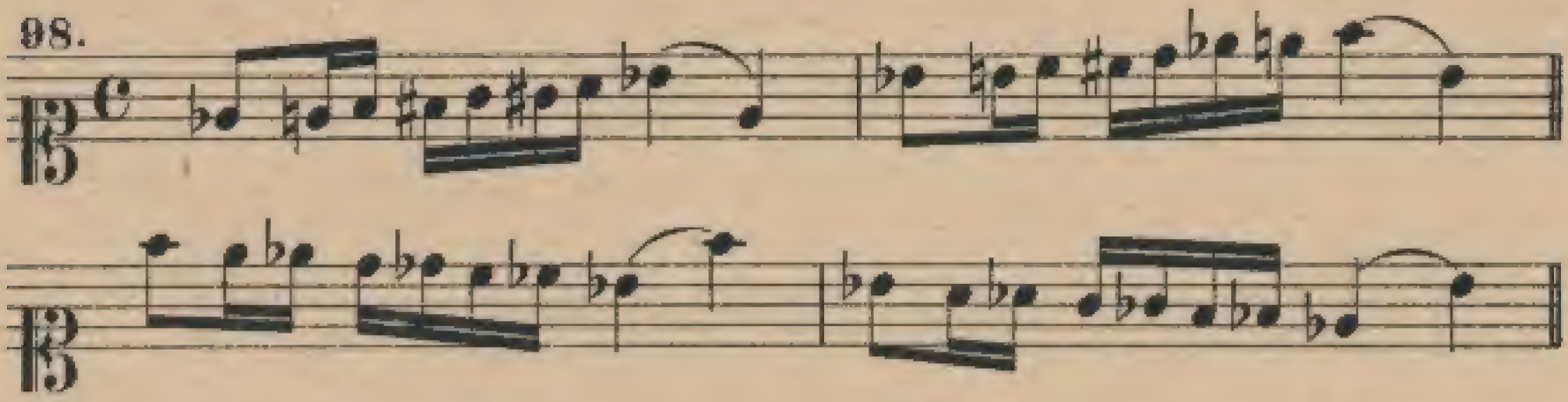
96.



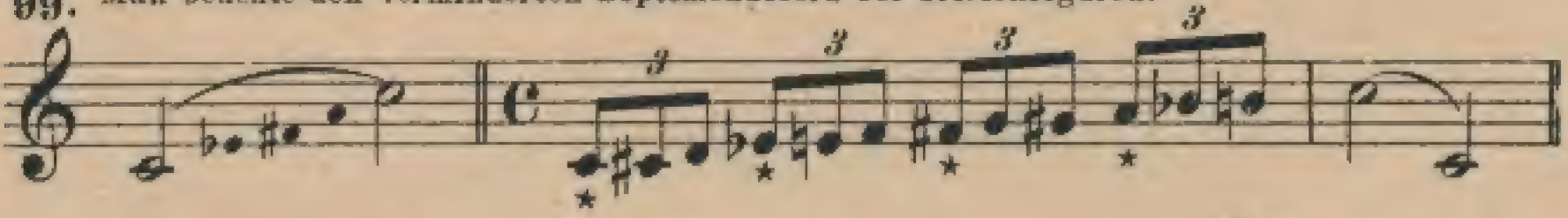


97.

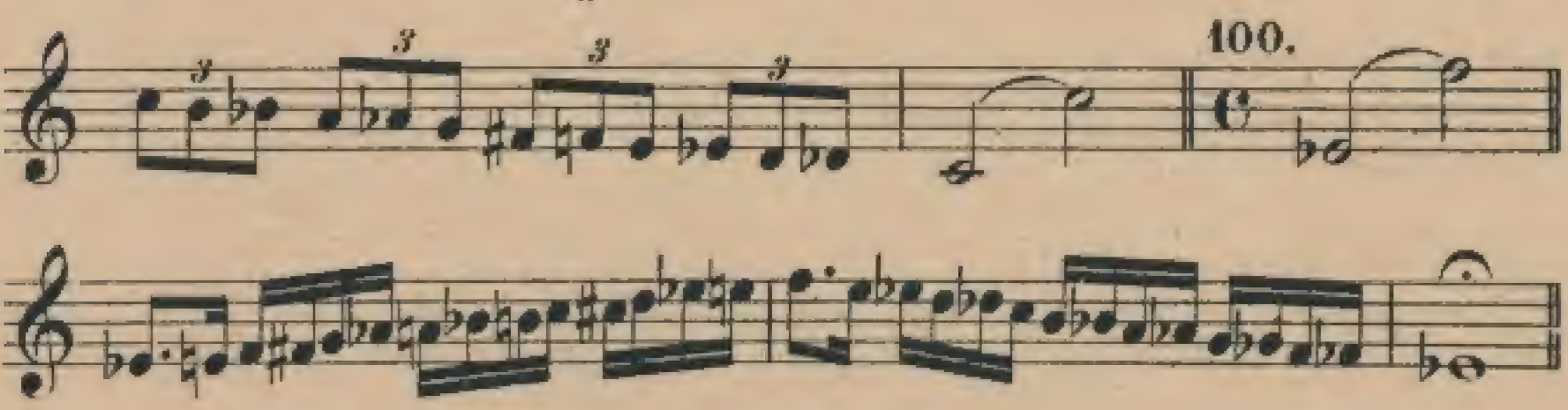
98.



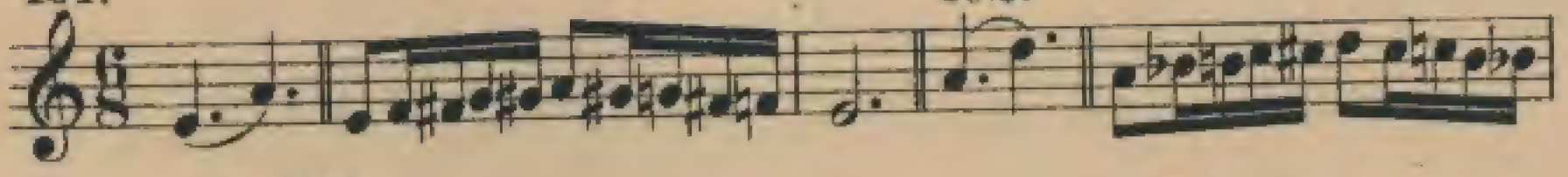
99. Man beachte den verminderten Septimenaccord bei Triolenfiguren.



100.

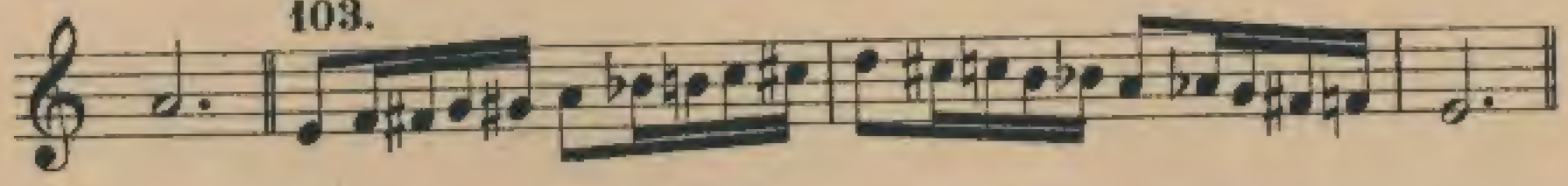


101.

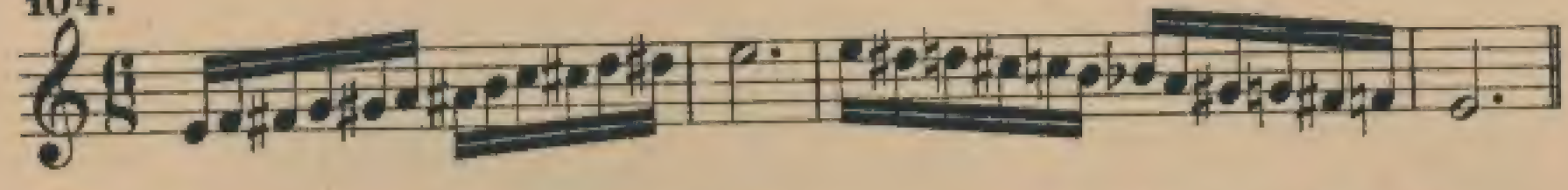


102.

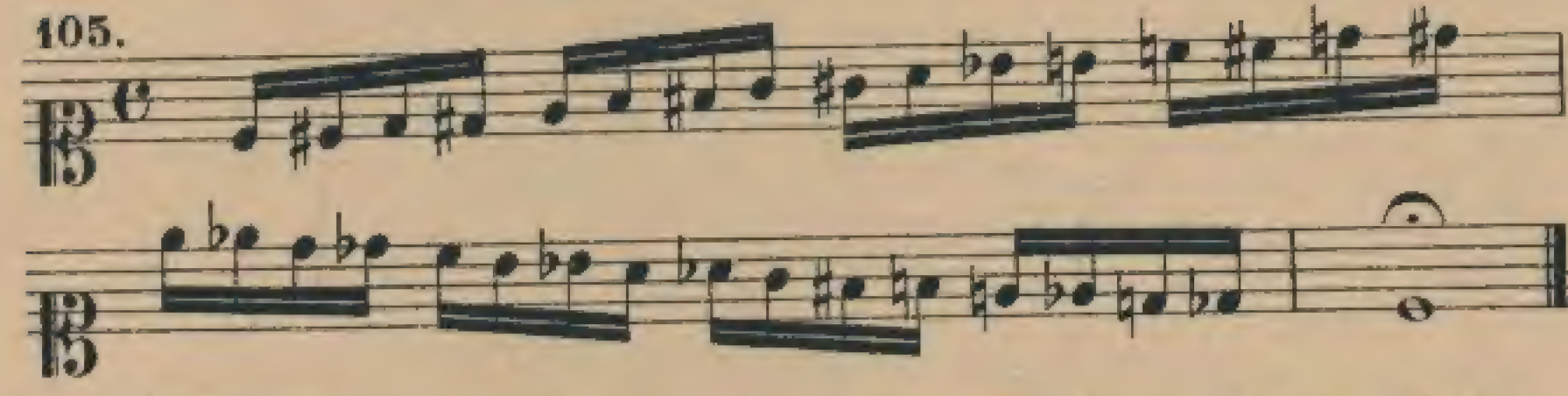
103.



104.



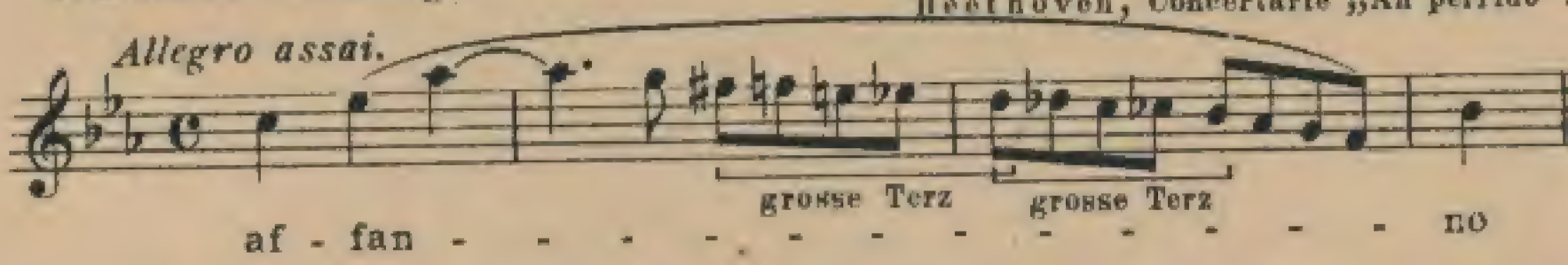
105.



Hohe Stimmen müssen solche Uebungen bis zur Doppel-Octave ausdehnen.

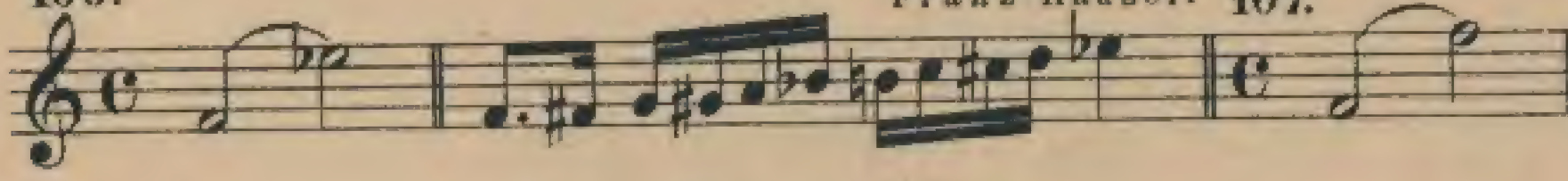
Schwieriger noch, als diese, sind chromatische Läufe mit diatonischen vermengt.

Beethoven, Concertarie „Ah perfido".



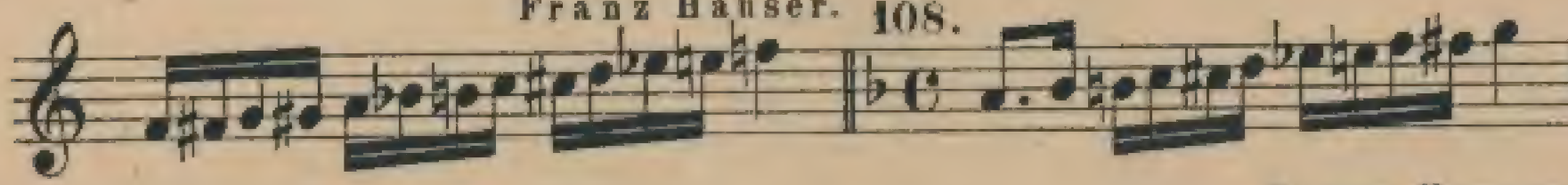
Die Ruhe des Kehlkopfes ist auch hier, wie schon oft erwähnt, Hauptsache. Durch sie allein gelingt es der Sängerin, diese Figur streng im Takt und mit der nöthigen Fülle des Tones, mit dem schmerzlich-leidenschaftlichen Ausdruck vorzutragen, der hier erfordert wird.

106.

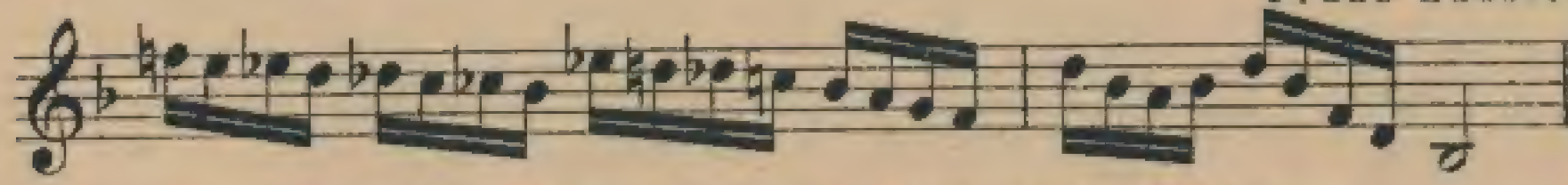


Franz Hauser. 107.

Franz Hauser. 108.

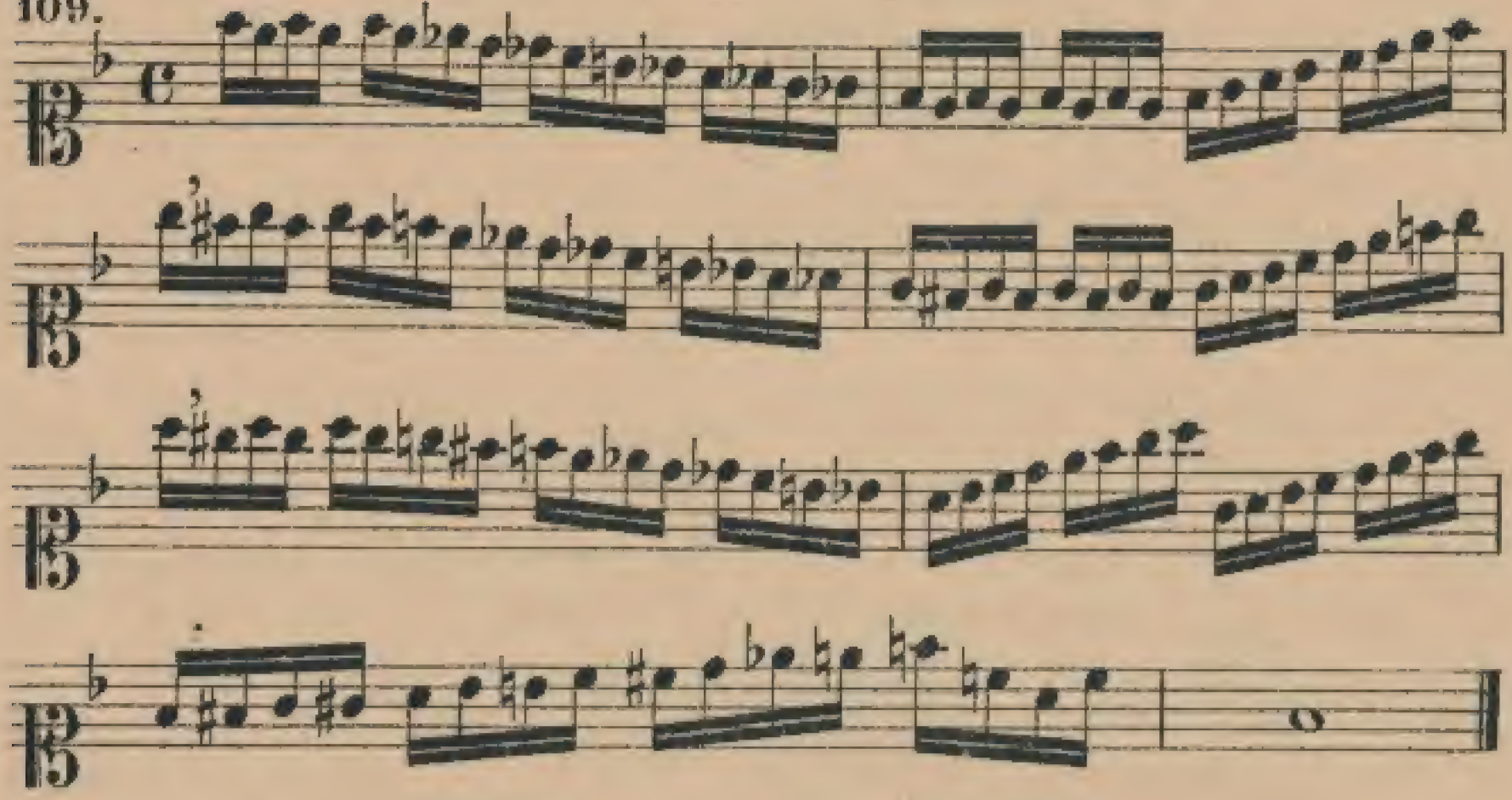


Franz Hauser.



—Vergleiche chromatische und diatonische Scalen.—

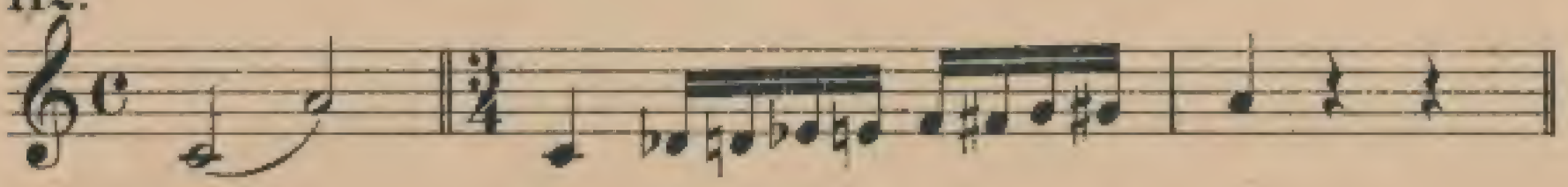
109.



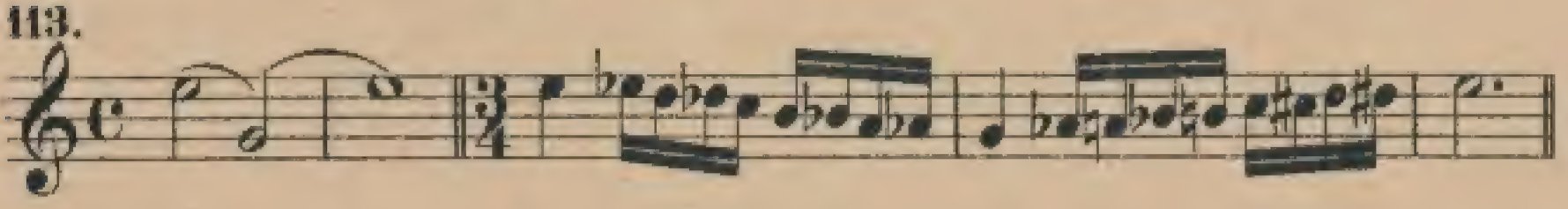
110.

111.

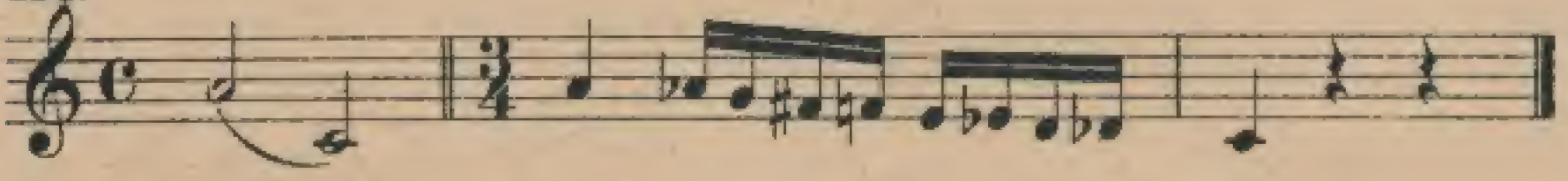
112.



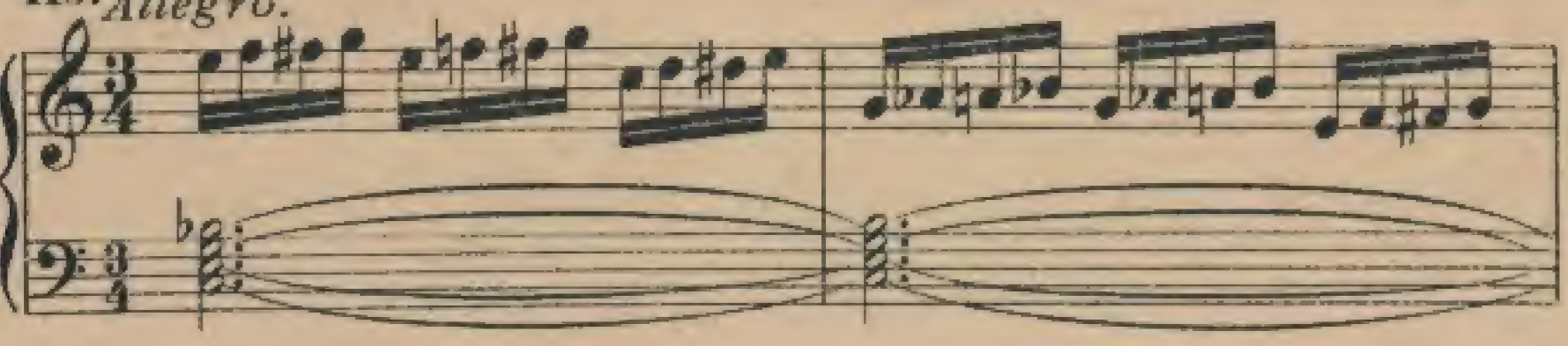
113.



114.

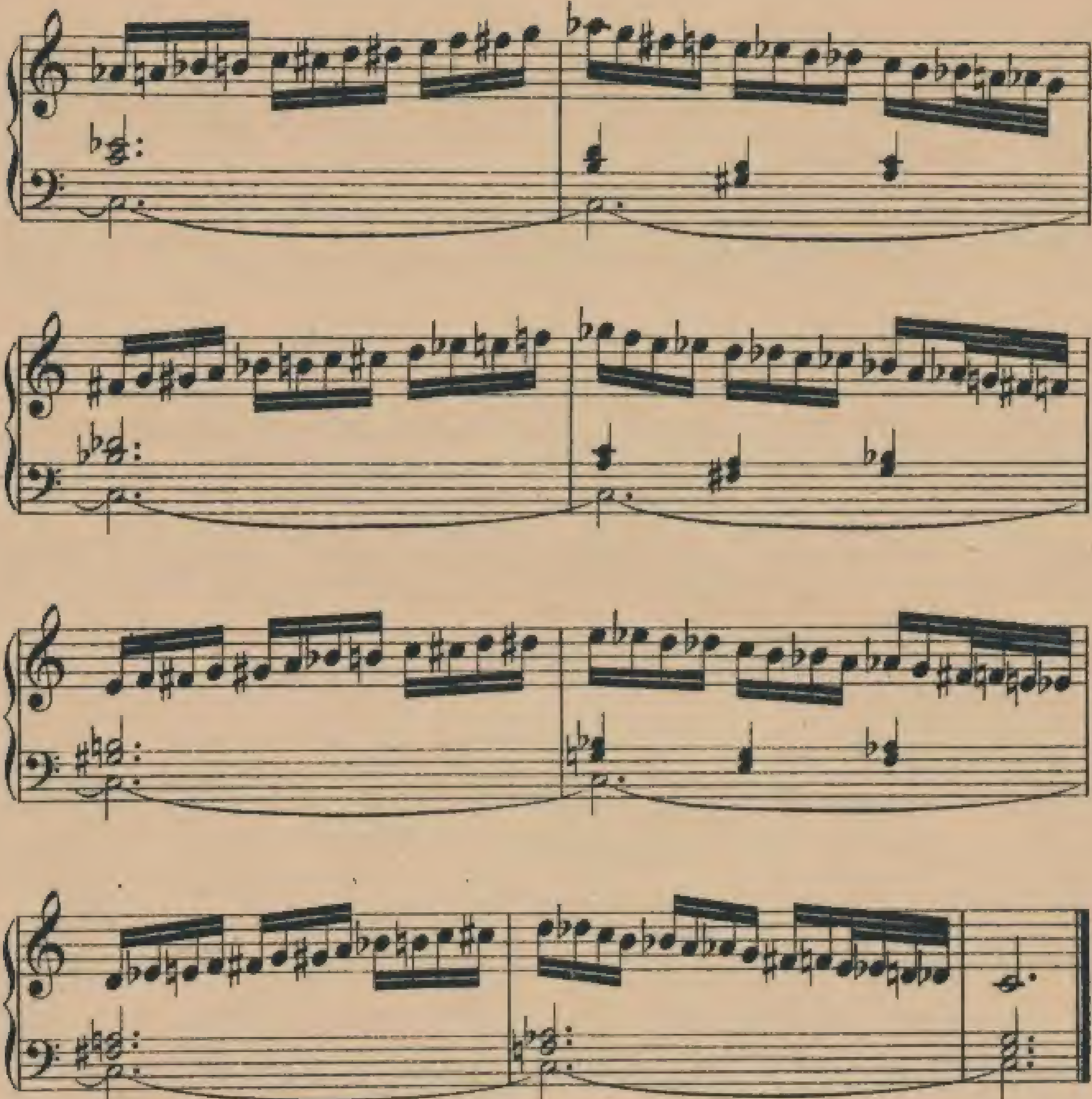


115. *Allegro.*



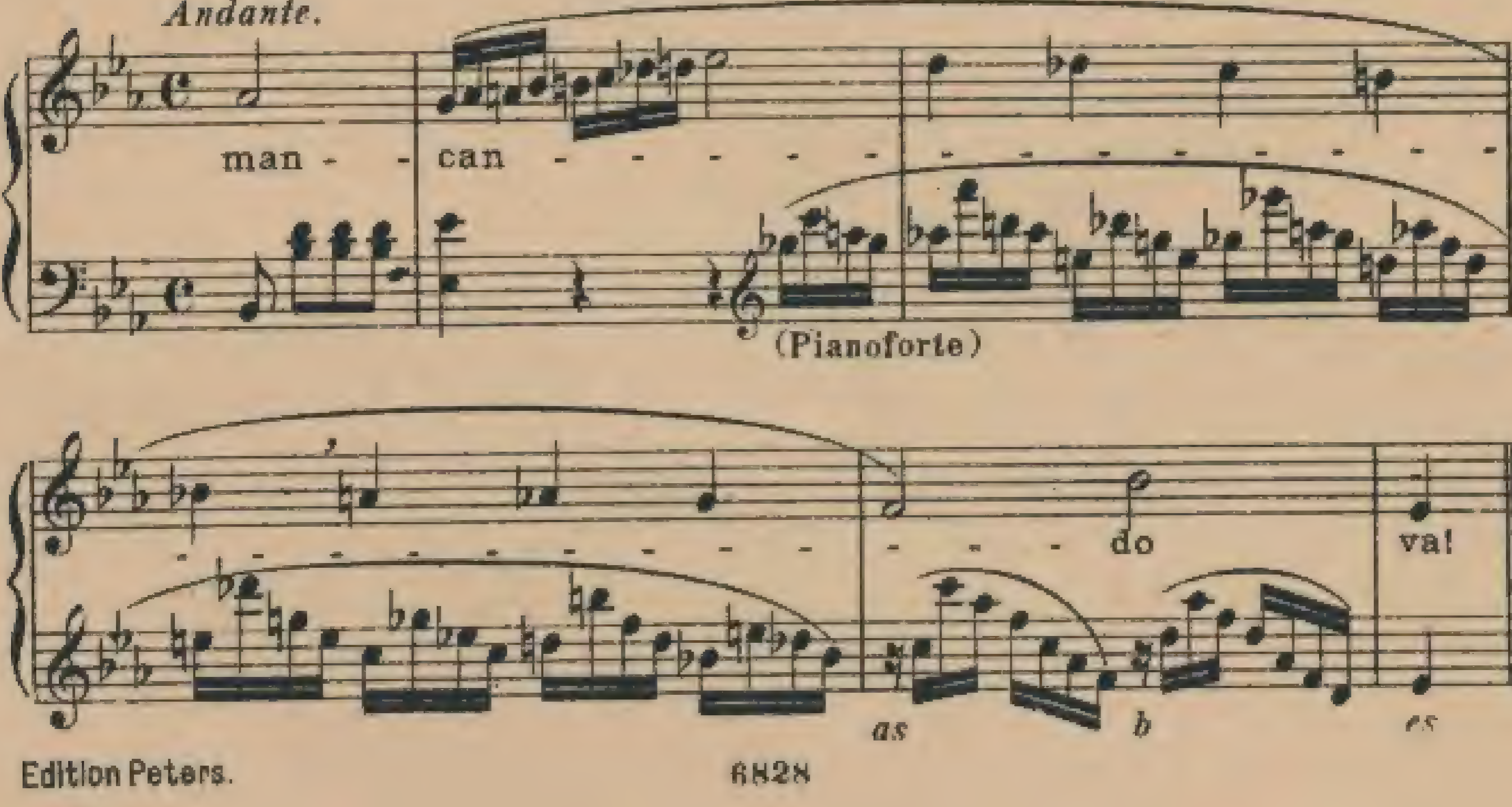
116.

Andante.



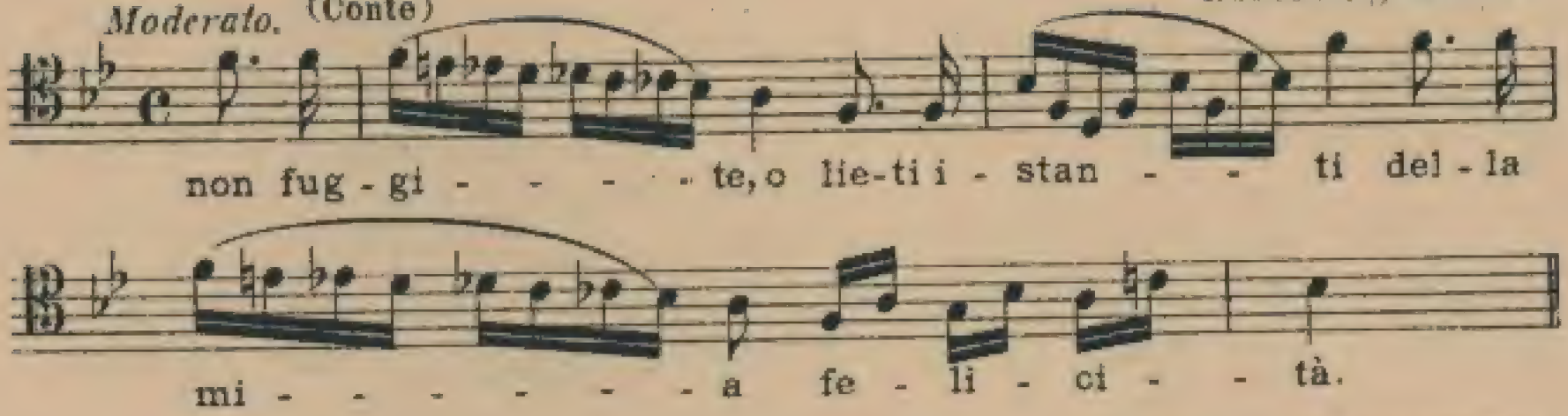
Beispiele.

Mozart, Concertarie Nº 6.



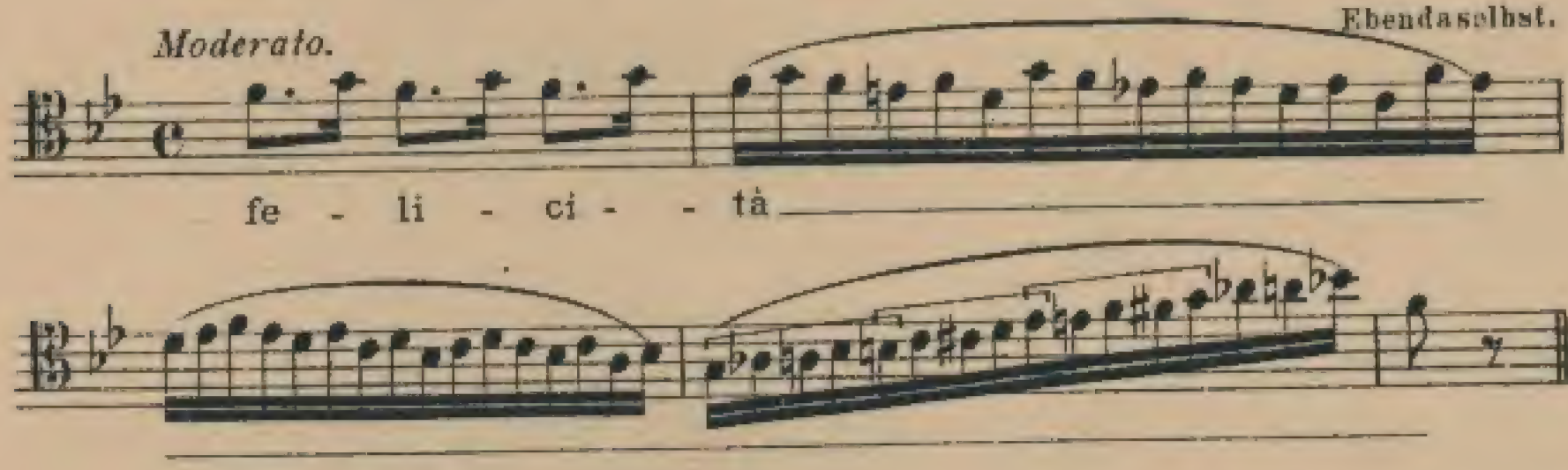
Rossini, „Barbiere“.

Moderato. (Conte)



Ebendaselbst.

Moderato.

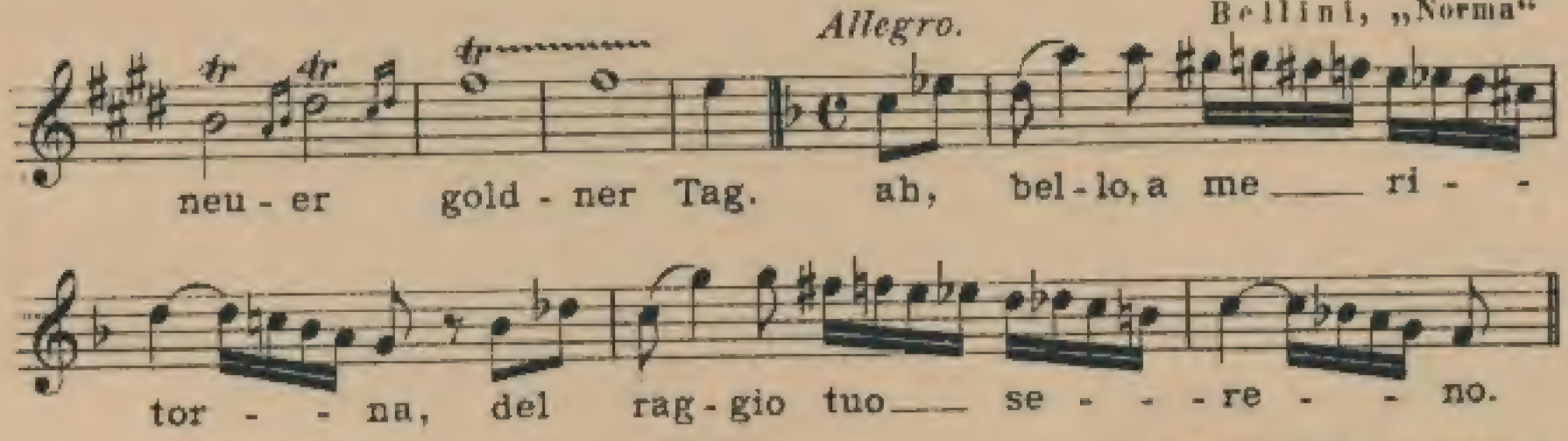


Rossini, „Die Belagerung von Corinth“.

Allegro.

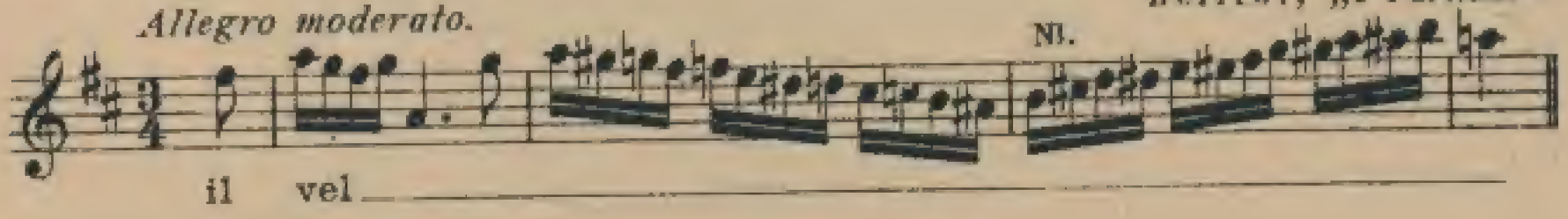
Bellini, „Norma“

Allegro.



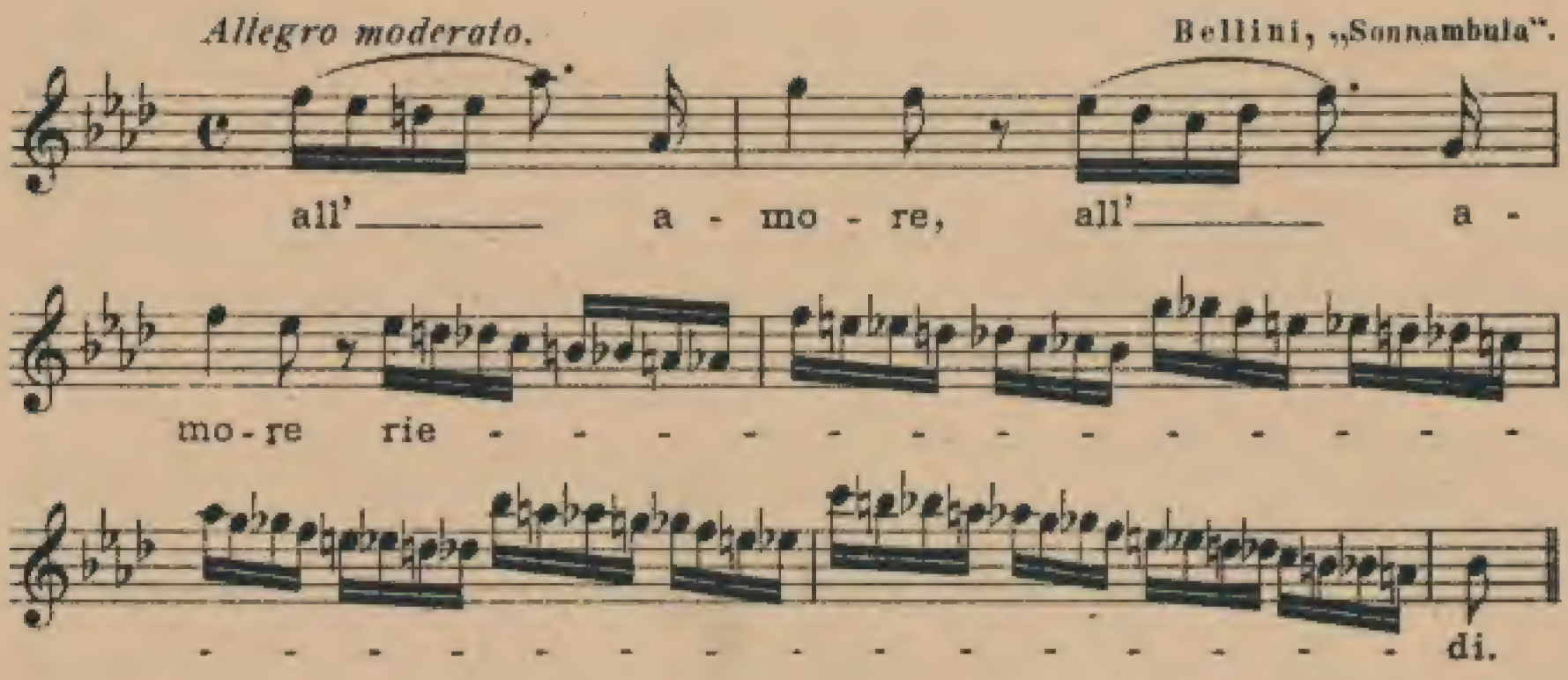
Bellini, „I Puritani“.

Allegro moderato.



Man beachte den Anfang des dritten Taktes. Die geringste Unregelmässigkeit erschwert die Ausführung der chromatischen Scalen.

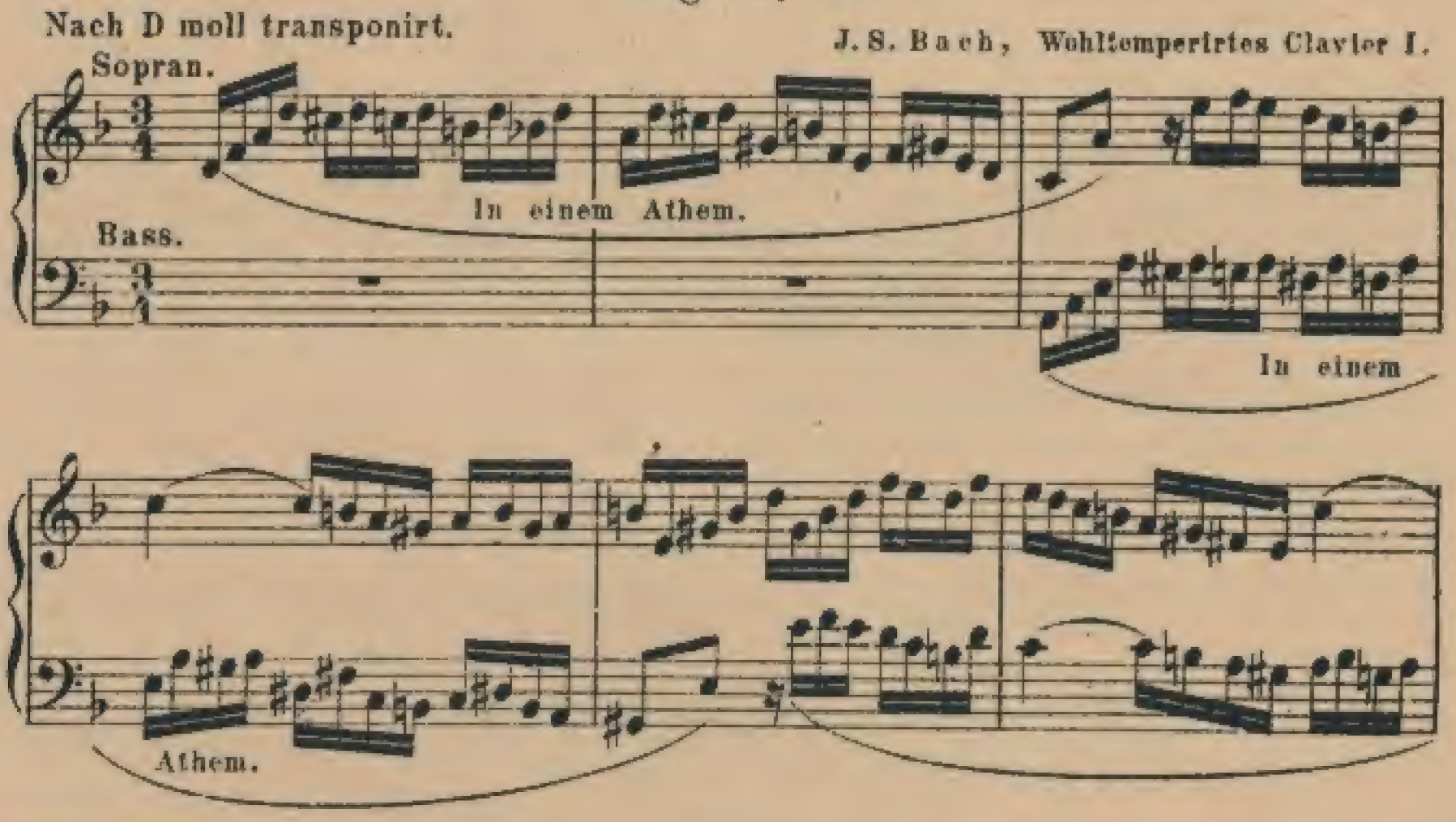
Leichter wäre: , weil so der chromatische Lauf erst am Schluss unterbrochen wird.

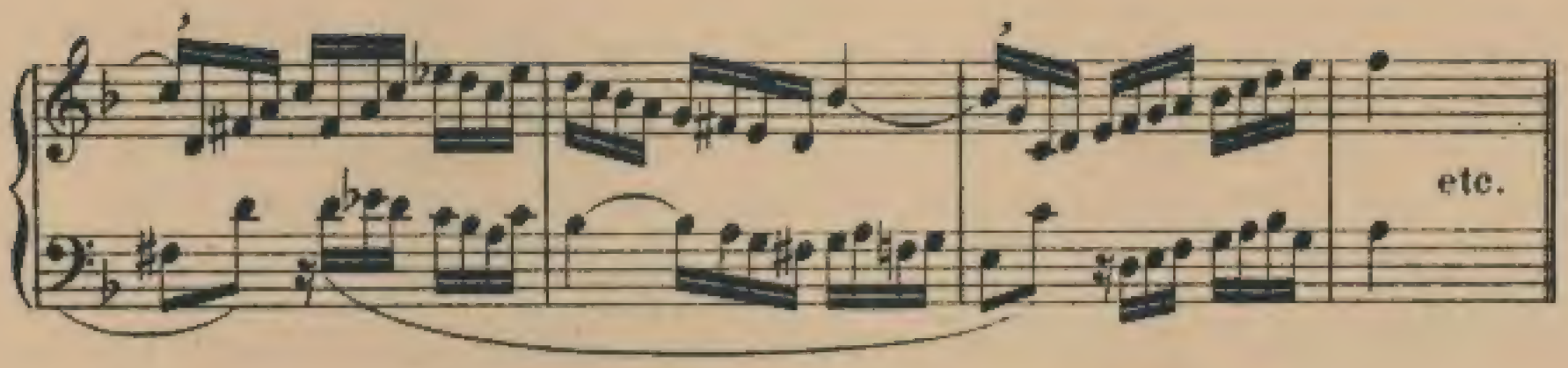


Lernende sollen diese Beispiele als Mittel zum Zweck, nicht als Zweck selber betrachten. Solche Coloraturen haben mit dem Ausdruck nichts gemein. Nur durch die Schönheit der Stimme und einen glänzenden Vortrag gelangen solche feuerwerkähnliche Passagen zur Geltung. Die Rossini'sche und Nach-Rossini'sche Schule bietet eine grosse Anzahl solcher Coloratur-Uebungen. Man übe dieselben fleissig statt der nichtssagenden modernen Vocalisen, um die Kehlfertigkeit zu fördern.

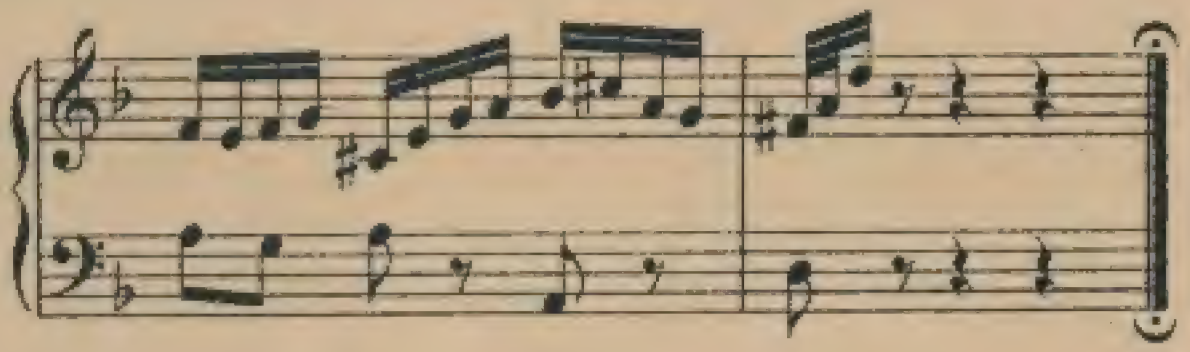
Eine gute chromatische Uebung bietet die zehnte Fuge des „Wohltemperirten Claviers" von Bach. Es ist rathsam, sie zuerst zu solfeggiren, weil dadurch, wie bekannt, die Intonation schwerer Intervalle sicherer wird. Diese Fuge liegt in E moll für Sopran und Bass zu hoch. Sie muss einen Ton tiefer transponirt werden. Die zwei ersten Achtel der Takte 7 und 9 liegen dem Sänger der zweiten Stimme besser in der oberen Octave; der vorletzte Takt ist für Sopran bequemer in folgender Form:

Fuge X, a 2.

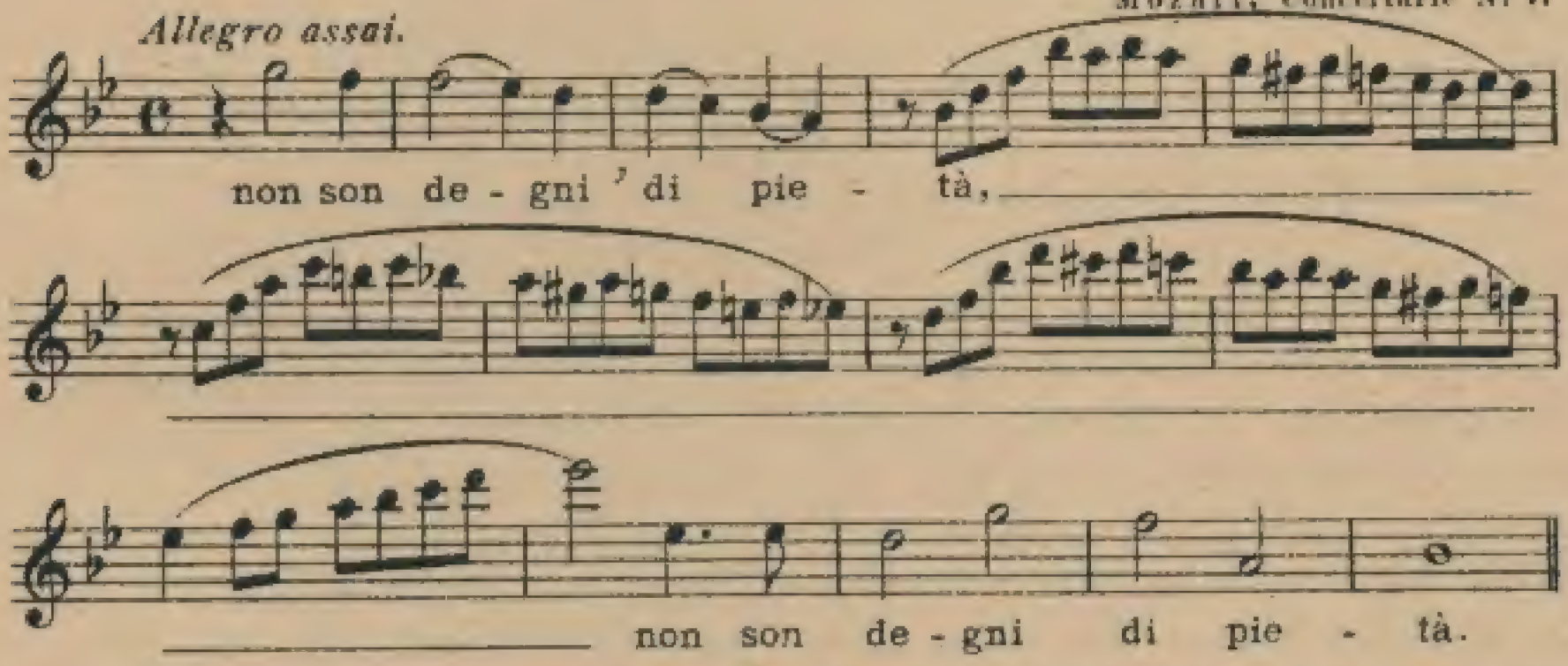




Schlusstakte 41 und 42 für die Transposition.

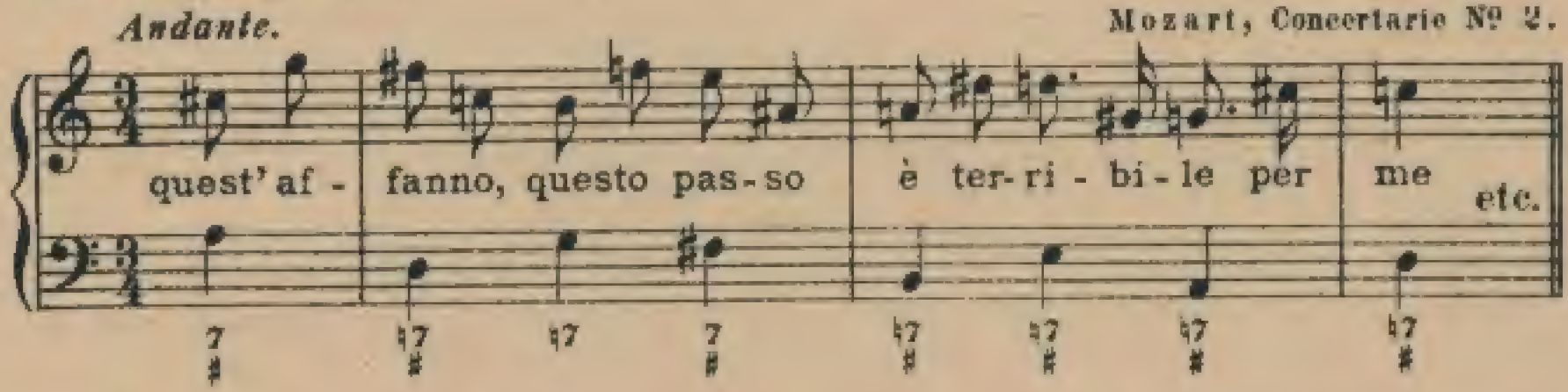


Mozart, Concertarie № 1.

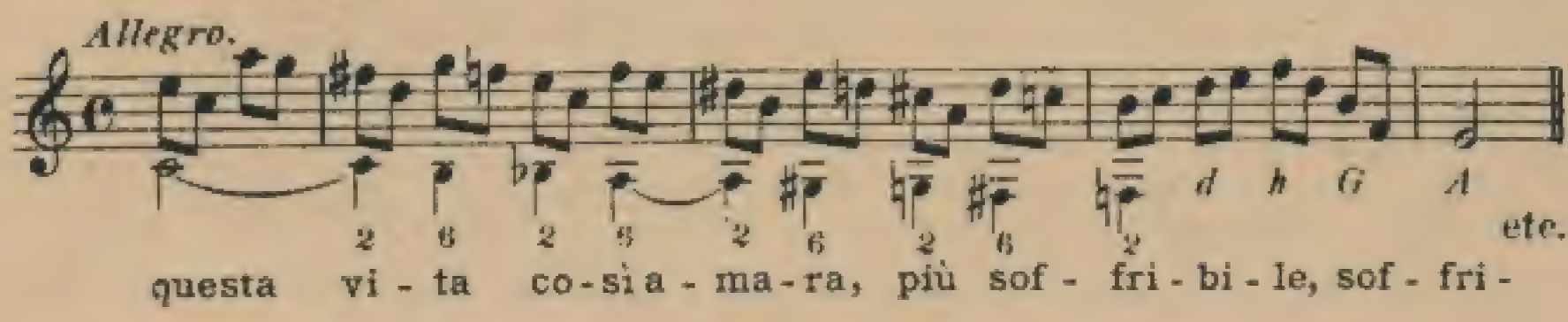


Mozart trennt hier die Silben des Wortes *pietà*. Der Takt fängt mit einer Pause an, die hier, durch ein etwas geräuschvolles Athmen, recht ausdrucksvoll verwendet werden kann.

Mozart, Concertarie № 2.



Im *Allegro* wiederholt Mozart in ähnlicher, doch vereinfachter Weise die chromatische Sequenz.



Capitel V.

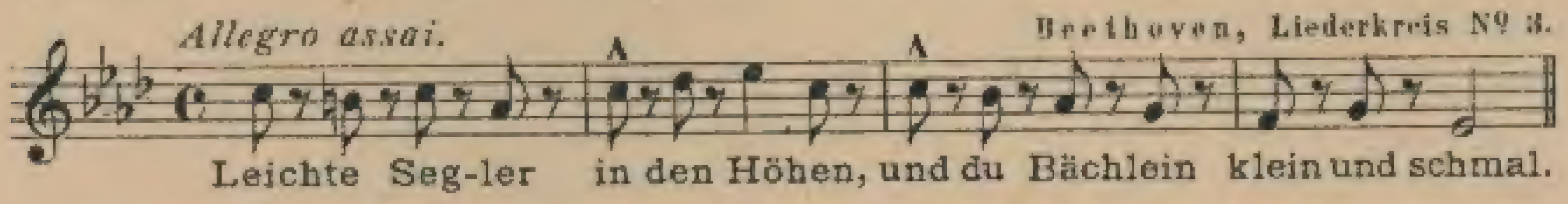
Die gestossene Vocalisation.

(Vocalisazione staccata oder das Staccato.)

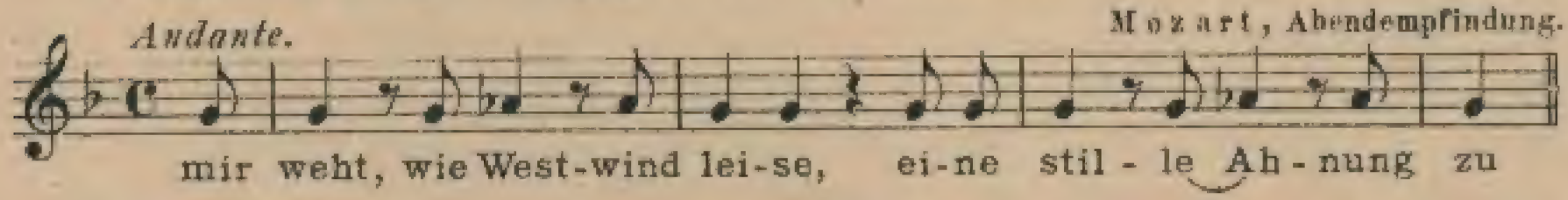
Die Töne **stossen** heisst jeden einzelnen Ton durch einen kleinen Glottisschlag einsetzen und gleich wieder verlassen; der Zeitwerth der Noten wird daher um einen kleinen Theil gekürzt. In dieser Gattung der Vocalisation richte der Studirende seine Aufmerksamkeit ganz besonders auf die Thätigkeit des Kehlkopfes und der Schliesser, auf die Schild- und Ringknorpelmuskeln. Die Thätigkeit des Zwerchfells, welche für die kurzen Athmungen des Staccato unentbehrlich ist, ergiebt sich, so zu sagen, von selbst, weil Niemand kurze, abgestossene Noten zu Gehör bringen kann, ohne die Zwerchfellmuskeln zu regen. Dieselben werden übrigens naturgemäss, beim Lachen und Schluchzen, schon von Kindesbeinen an im Menschen stark geübt. Es ist aber, trotz des scharfen Vocaleinsatzes vieler Deutschen, selten Einem gegeben, beim Gesang die Stimmbänder maassvoll in Berührung zu bringen. Der Deutsche begeht oft den Fehler, beim Einsatz des Tones die Lunge mehr als den Kehlkopf anzustrengen. Man muss im Gegentheil, für das Staccato, bei jedem Ton die Stimmritze in den Stand setzen, reine, präcise und kurze Einsätze auszuführen. Die von Ton zu Ton plötzlich entstehenden Verengungen bei aufwärts gehenden, die plötzlichen Erweiterungen der Stimmritze bei abwärts gehenden Tonreihen werden jedesmal unterbrochen. Wir haben es daher, wie beim Ansatz der Consonanten *P b m* z. B., mit Einathmung, Annäherung der Lippen (hier Stimmlippen) und Explosion derselben zu thun. Ich erinnere darum an den Paragraphen: „der Consonantansatz erklärt den Vocaleinsatz“. Als Beispiel für den Normalansatz will ich den der weichen Consonanten *b d g* anführen. Dieser Ansatz ist bestimmt und bringt zugleich dem Lernenden den Begriff des schwingungsfähigen Tones bei, indem solche Consonanten durch den Blählaut antönen. Der Unterschied ist näher zu bezeichnen. Bei dem Ansatz eines weichen Consonanten tritt das momentane Schwingen der Luft zuerst mit dem Blählaut, das Geräusch des Consonanten erst nachher ein, wenn nämlich die Berührung der Stimmbänder durch die Explosion im Ansatzrohr aufgehört hat. Der Einsatz für den elastischen Glottisschlag dagegen ist tonlos, stumm; der Ton entsteht erst, wenn der Stimmbandverschluss durchbrochen wird, und hält so lange an, als der Athem bei gleichmässiger Stimmbandthätigkeit ausreicht. Man vergesse nicht den früher schon erklärten Satz: je grösser die Thätigkeit im Ansatzrohr, je geringer ist sie im Kehlkopf, und umgekehrt. Die harten Consonanten *K t p* sind hier nicht mustergiltig, die tönenden *m n ng* ebenso wenig.

E. Sievers, Grundzüge der Phonetik (Leipzig, Breitkopf & Härtel), erklärt den „leisen“ Einsatz wie folgt: „Die Stimmbänder werden von vorn herein zum Tönen eingesetzt; erst nachdem diese Stellung erreicht ist, setzt die Exspiration ein.“

„Man sollte diesen Einsatz für den naturgemässesten halten, in Wirklichkeit aber ist er bei isolirten Vocalen, beim gewöhnlichen Sprechen (weniger beim Singen) in Deutschland nicht gewöhnlich; desto häufiger findet er sich nach Consonanten (also auch so gut wie immer bei wortanlautenden Vocalen im Innern des Satzes):“ Auch mitten in Worten, wie Theater, Verein, Joachim, bringt z. B. der Norddeutsche einen Absatz zwischen e und a, r und ei, o und a an. Wer diese Art der Aussprache mit dem erwünschten Glottisschlag nachahmt, wird ein etwas zu hartes Staccato zu Stande bringen. Der „leise Vocaleinsatz“ von E. Sievers ist für unsere Uebungen der richtige. Auch in folgendem Beispiel ist er anzuwenden, wenn ein Vocal eine Silbe beginnt.



In folgendem Beispiel hingegen darf kein neuer Vocaleinsatz gehört werden.



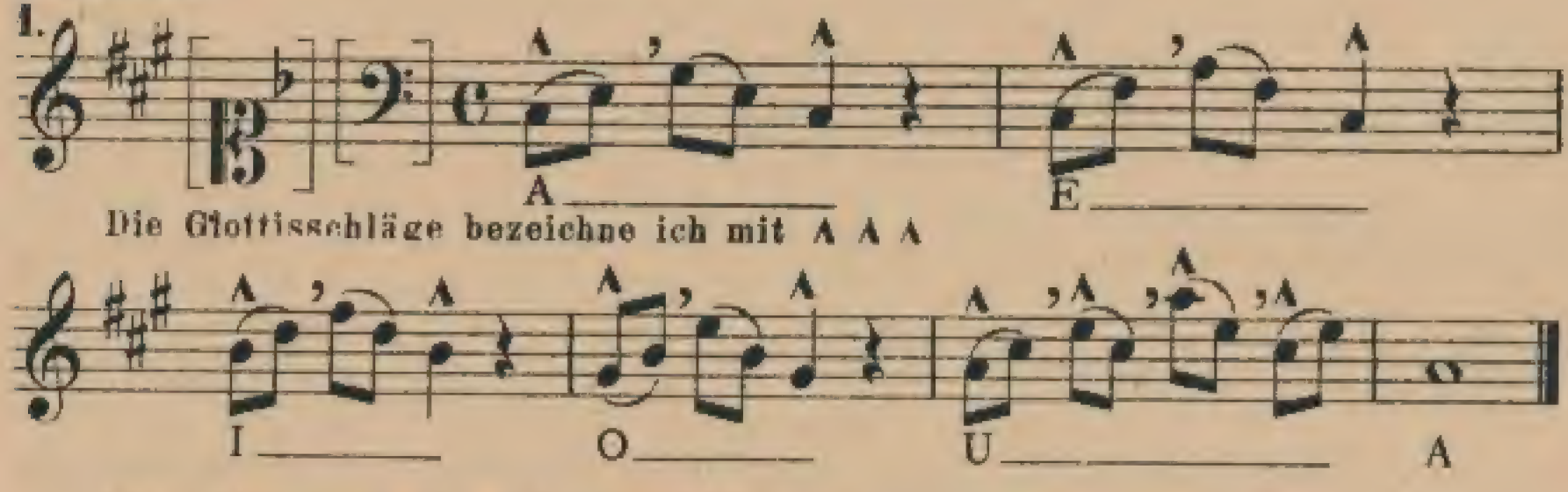
Man übe daher zuerst die weichen Consonanten nach der Lautirmethode und ahme den Ansatz durch einen entsprechend weichen, leisen Einsatz nach: *b, e* oder *ê; d, e* oder *ê; g, e* oder *ê*. Der auslautende Naturlaut e, den man wiederholt, diene zur Bildung des präcisen, aber weichen Glottisschlages. Die Ansprache des Tones ist in der Kopfstimme am leichtesten. Componisten theilen das Staccato daher vorzugsweise Sopranstimmen zu. Dieselben erreichen oft durch das Studium dieser Gattung eine ungeahnte Höhe. Auch die Technik im Allgemeinen gewinnt an Präcision und Leichtigkeit. Frauenstimmen, die diese Art der Vocalisation noch nicht studirt haben, kennen schlechterdings die Leistungsfähigkeit ihres Organs nicht. Man kann auf allen Vocalen ohne Unterschied die Töne stossen. Die Urvocale *i* und *u* sprechen in der offenen Form *i̇* und *u̇* leichter an, als in der geschlossenen. Als Vorübungen dienen halbe Athemzüge mit leisen Einsätzen verbunden. Die Herrschaft über den Athem suche der Studirende durch die Gymnastik des Zwerchfellmuskels bald zu erlangen. Sie wird ihm auch für die sechste Art der Vocalisation, für das Martellato, nützlich sein.

Man kann das Staccato in diatonischen, in chromatischen und gebrochenen Läufen üben. Am besten kommt diese Art der Vocalisation in gebrochenen Accorden zur Anwendung (siehe Mozart's Arie der „Königin der Nacht“ · „der Hölle Rache“ in der „Zauberflöte“; sie kann als Typus dieser Gattung betrachtet werden). Ich werde darum die Arpeggien- und Staccato-Uebungen zusammen aufschreiben. Das Zeichen für die gestossene Vocalisation ist · · · · oder ' ' ' '. Punkte und Bindungen bedeuten das „Martellato“, das Markiren des Tones. Davon im letzten Capitel. Der Lehrer dictire bald gestossene, bald gebundene Arpeggien.

Vorübungen für das Staccato.

Cadenzen. Man übe zwei und zwei Noten mit *mezzo respiro*. Bestimmte Einsätze sind für die Staccato-Uebungen und die Arpeggien unerlässlich.

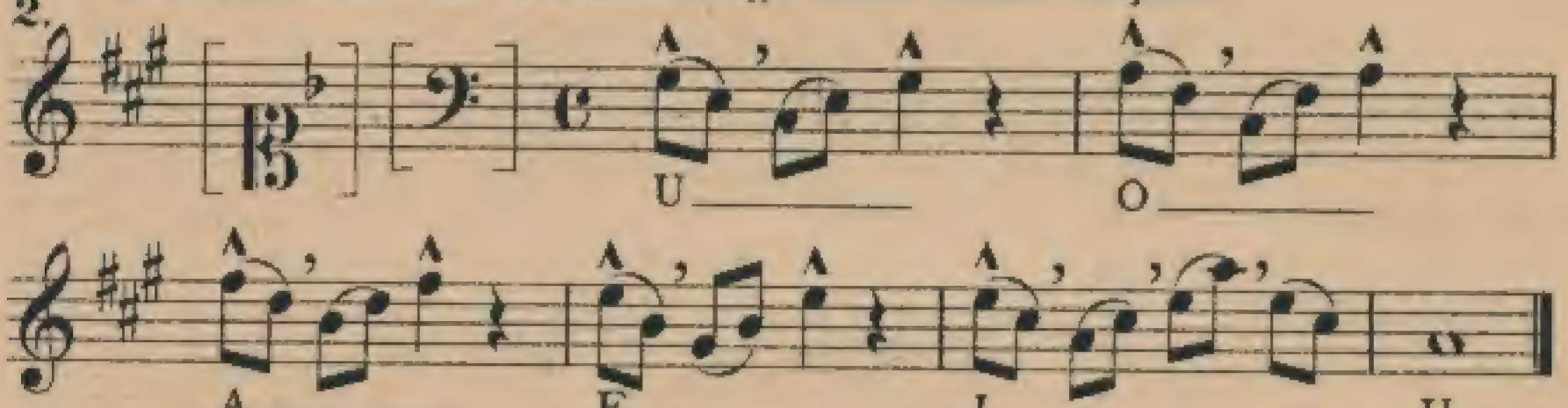
1.



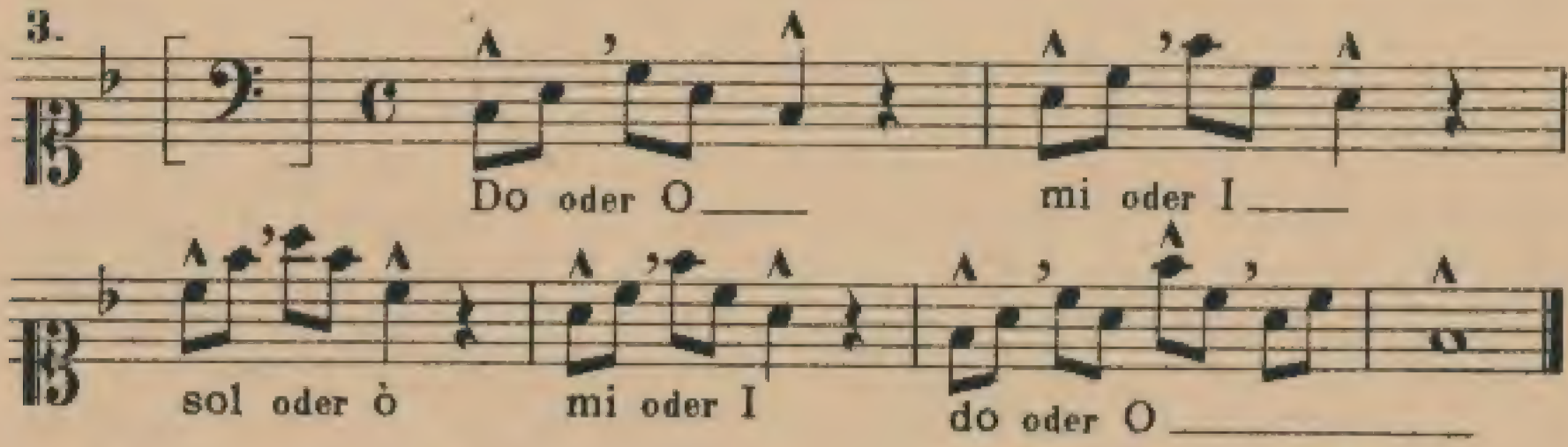
Die Glottisschläge bezeichne ich mit ʌ ʌ ʌ

Man übe auch die Glottisschläge ohne *mezzo respiro*.

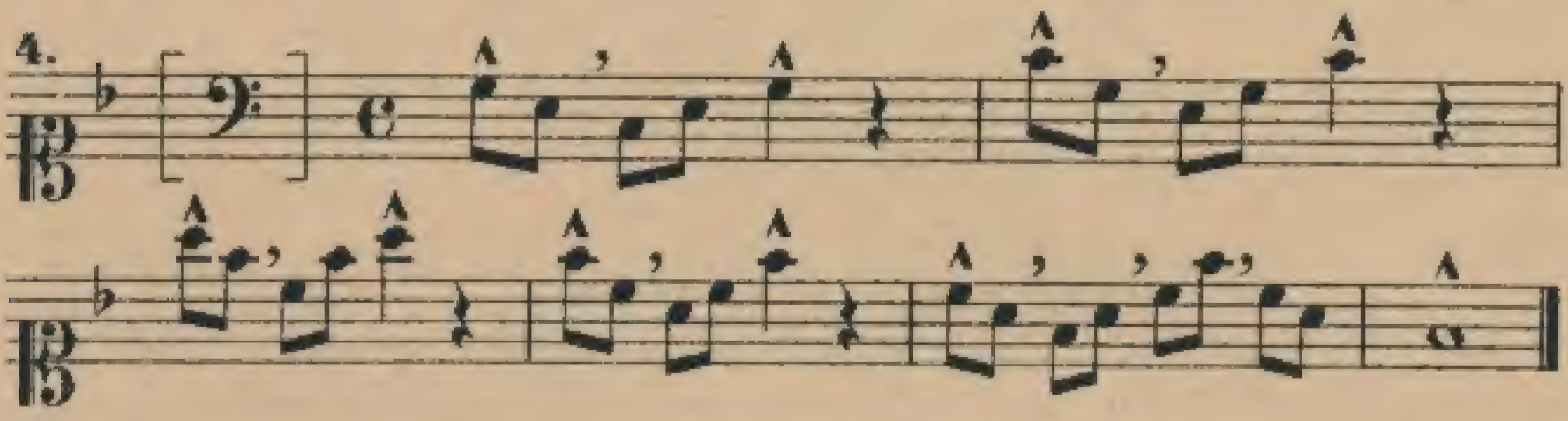
2.



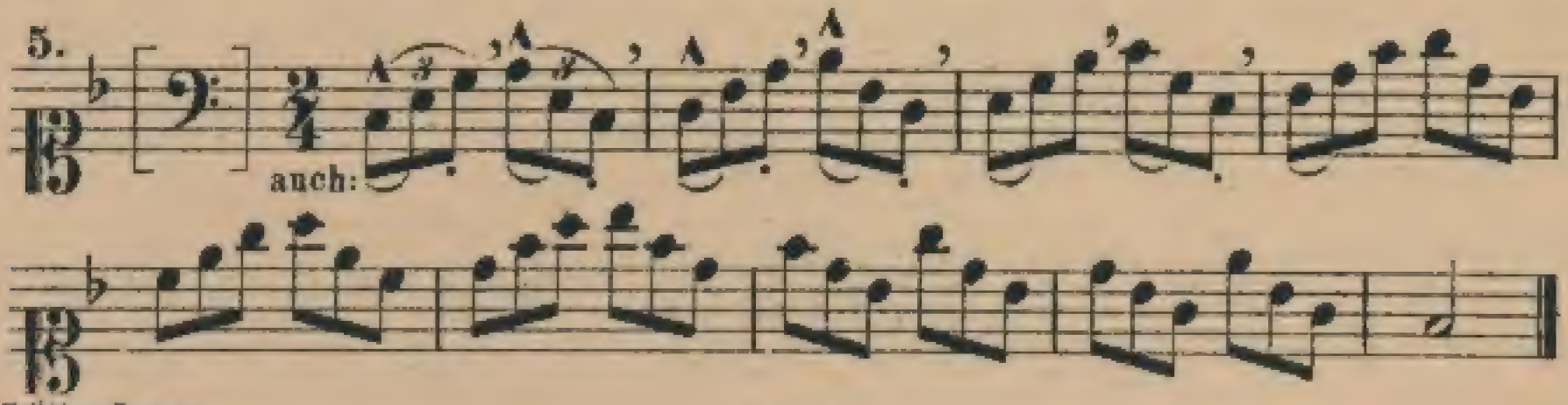
3.



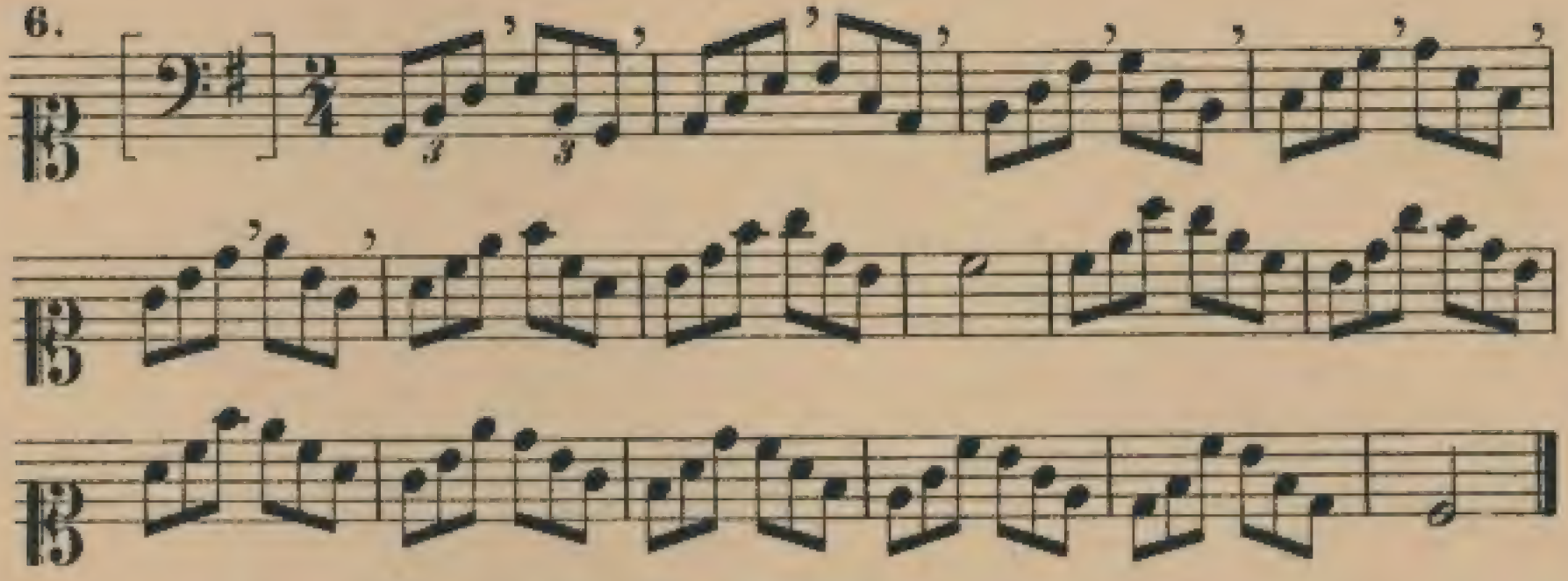
4.



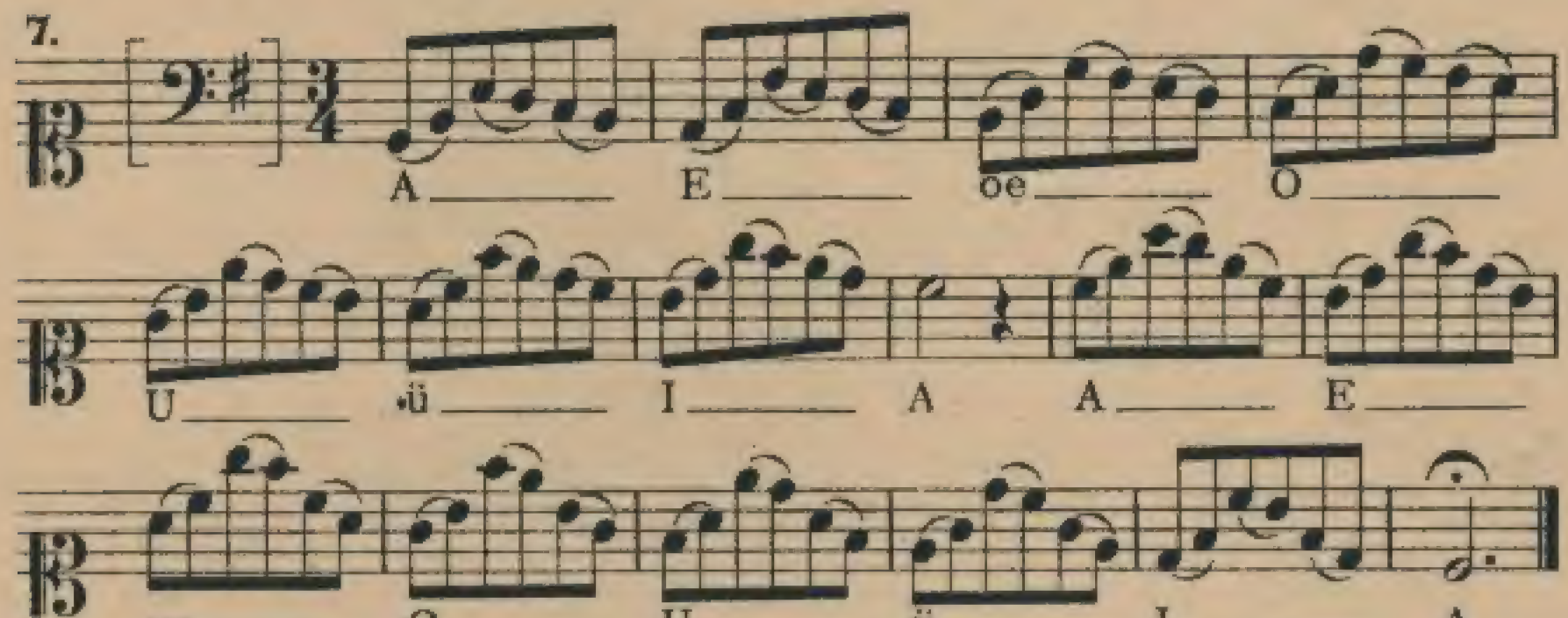
5.



6.

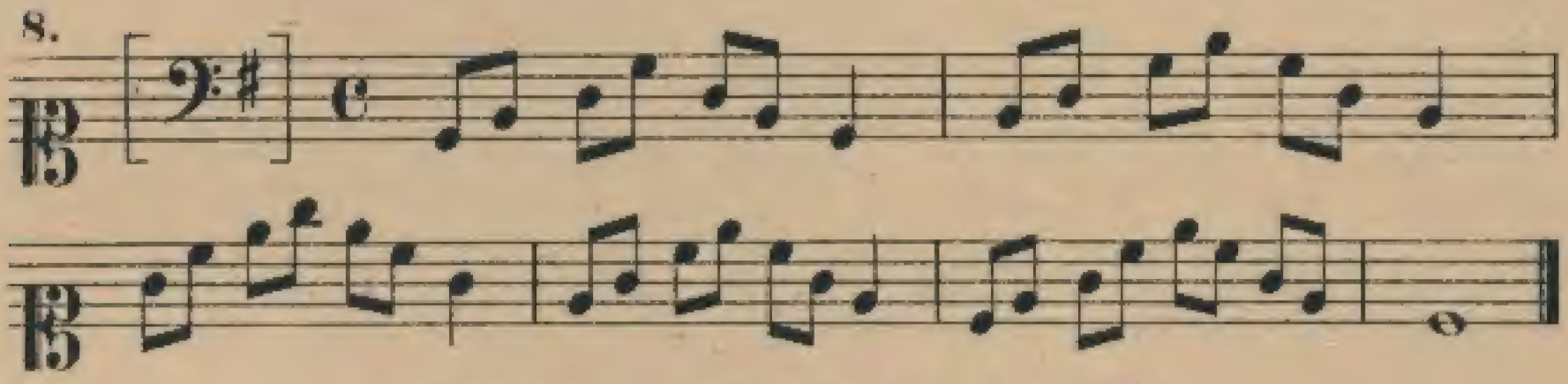


7.



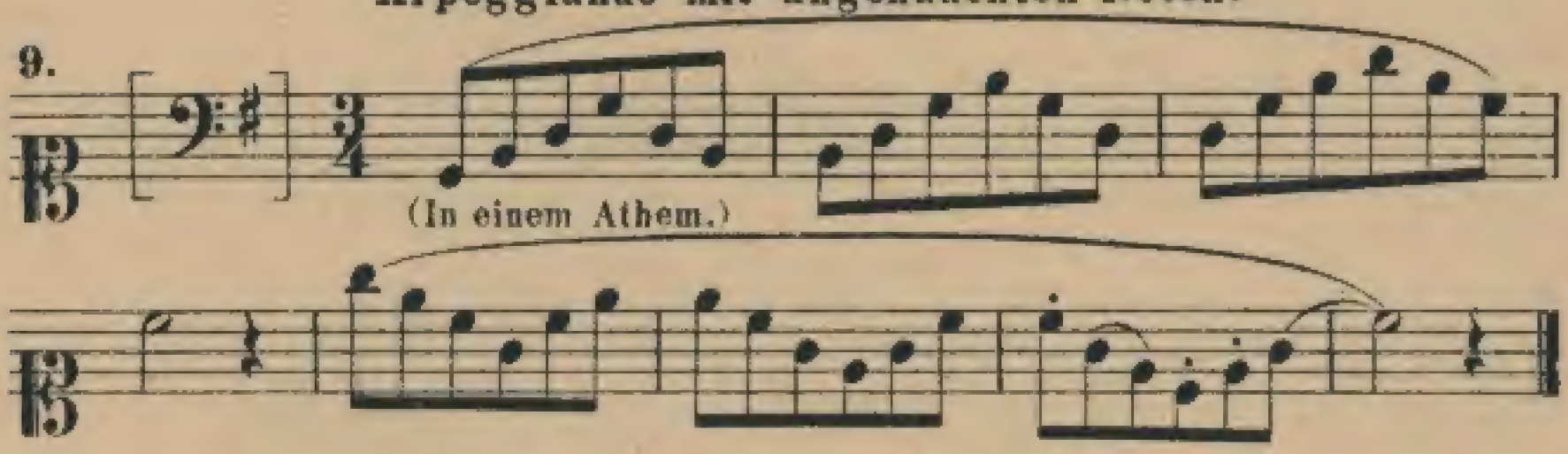
Siehe als Beispiel Bach's Cantate Edition Peters № 1285: Tenor-Arie S. 12 und 14.

8.



Arpeggiando mit angehauchten Noten.

9.

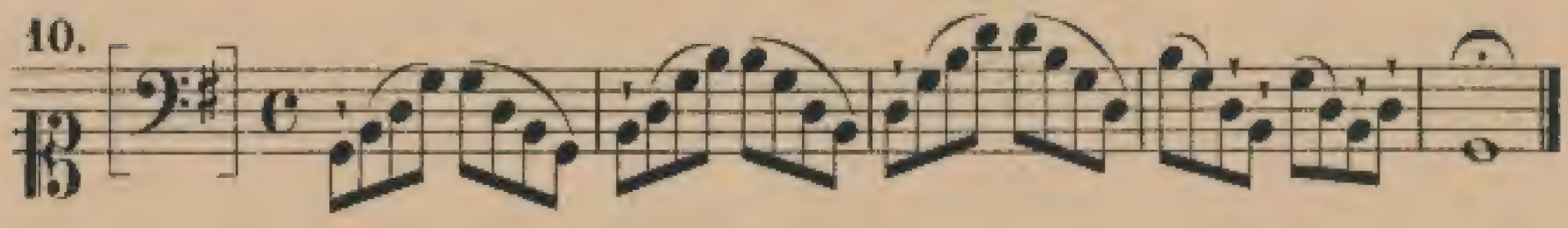


Der Lehrer dictire auch das Arpeggiando und Staccato abwechselnd zu üben:

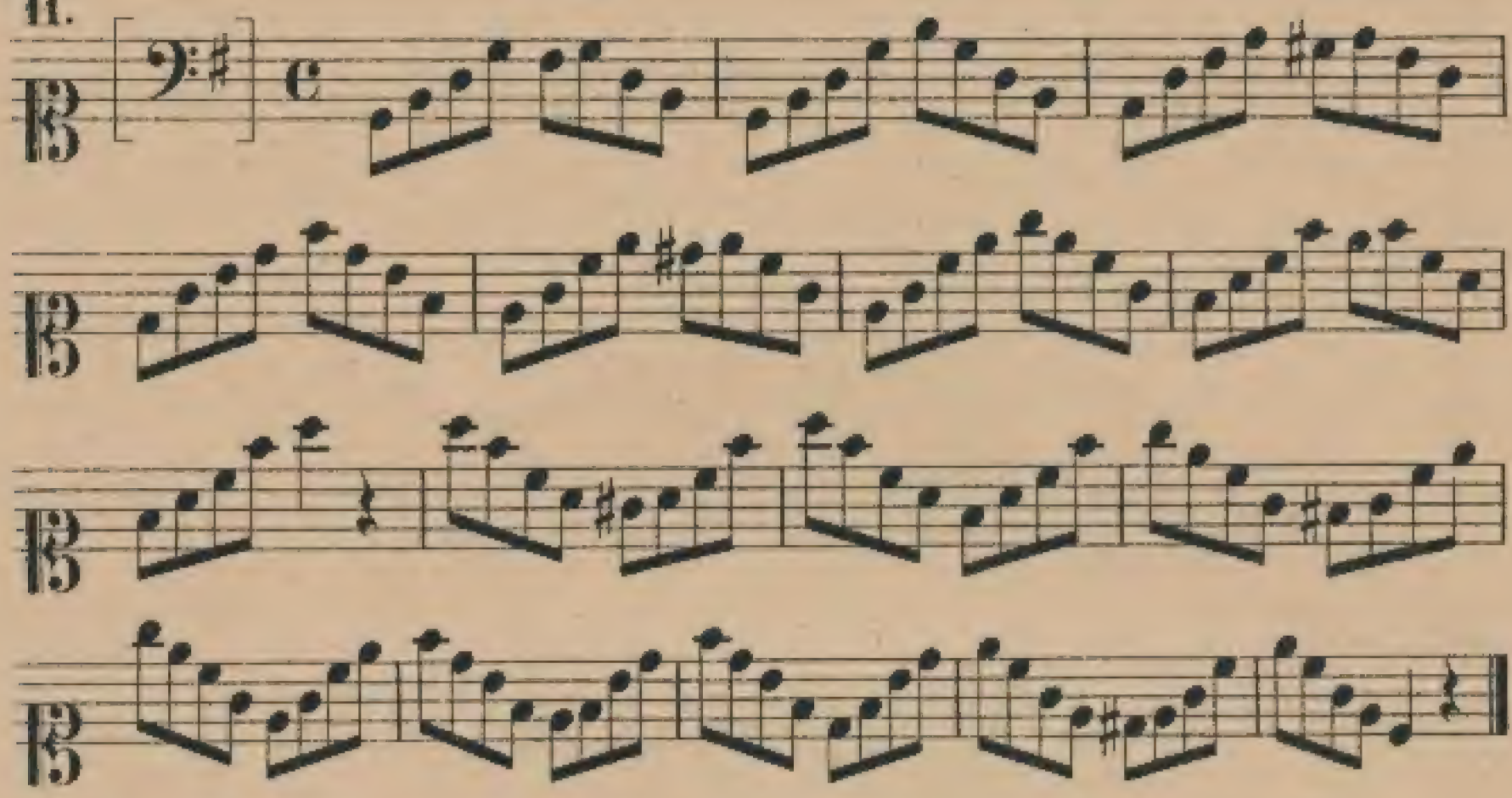
(Siehe den letzten Takt der vorigen Uebung.)

Staccato, Legato und angehauchte Vocalisation.

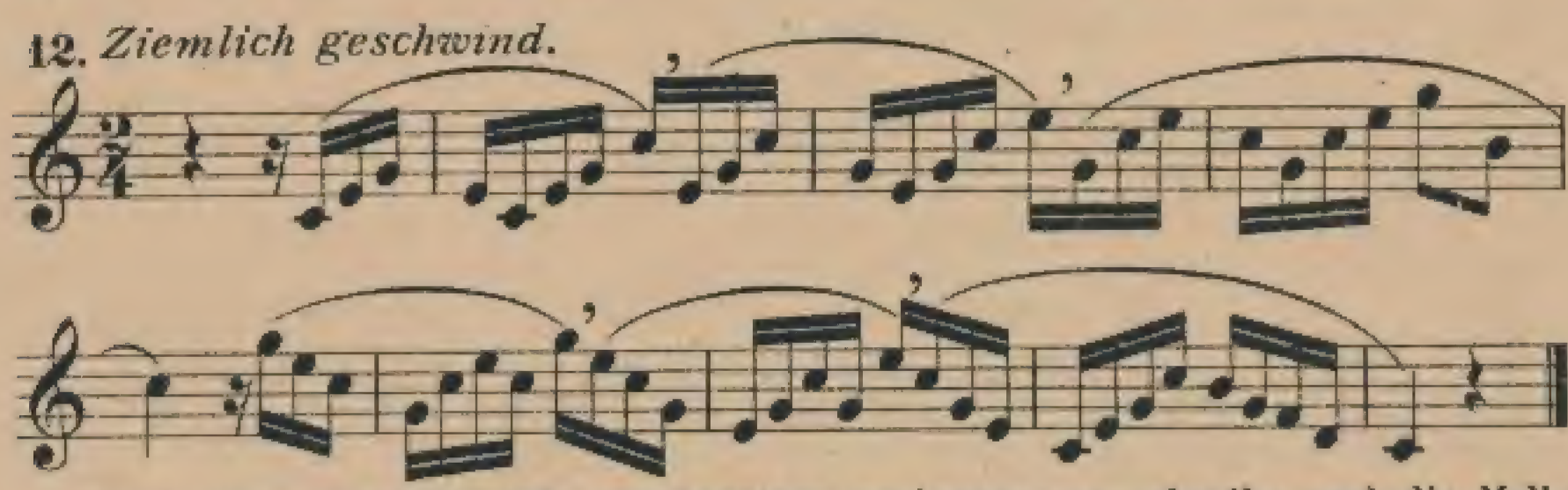
10.



11.

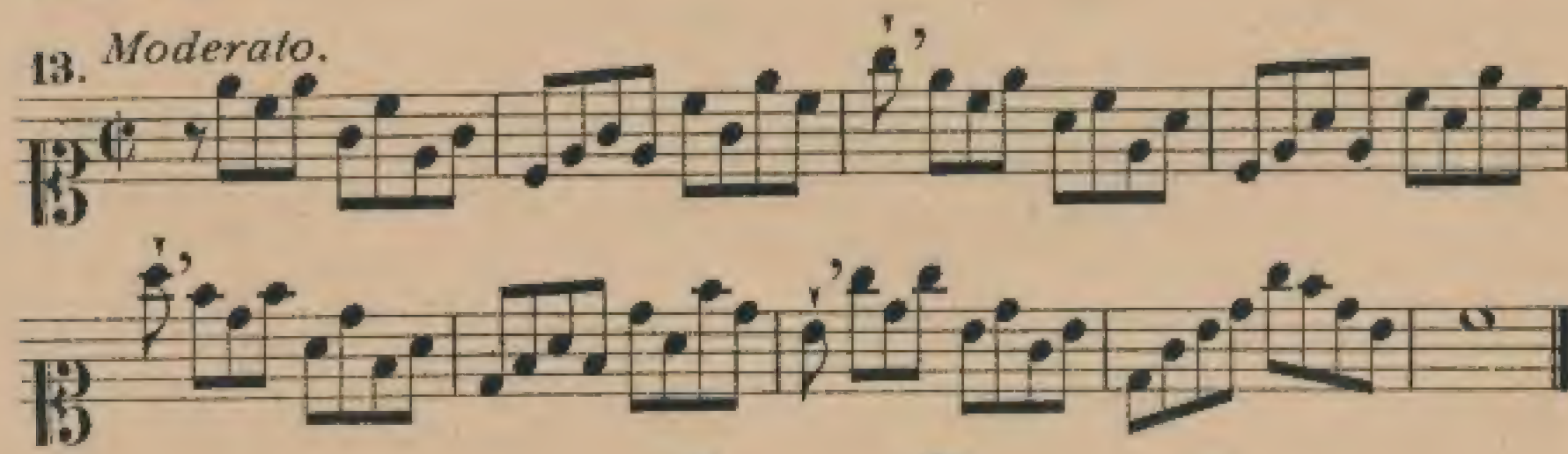


12. *Ziemlich geschwind.*

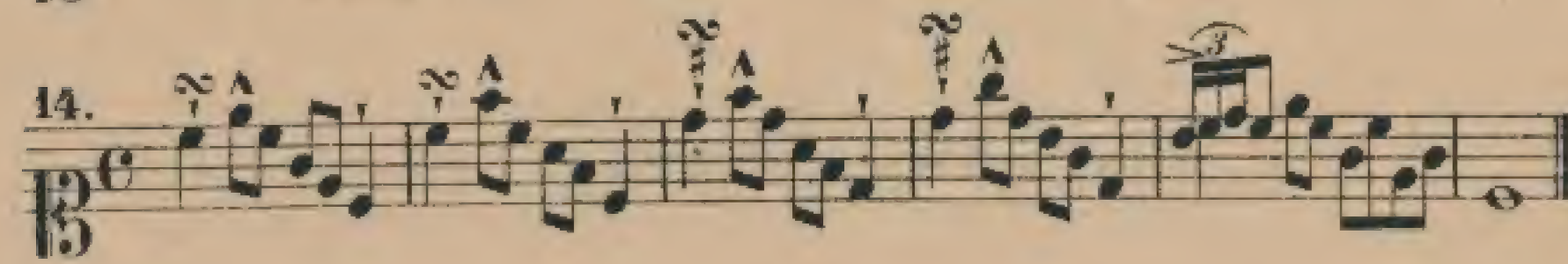


Der Lehrer vergesse nicht transponiren zu lassen; er schreibe auch die Molltonarten vor.

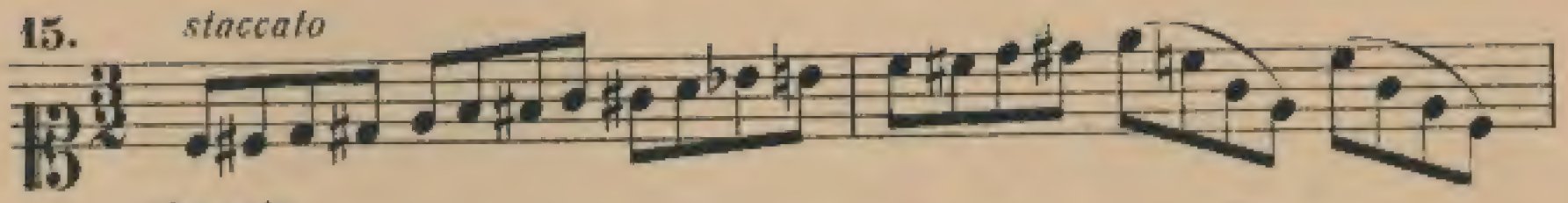
13. *Moderato.*



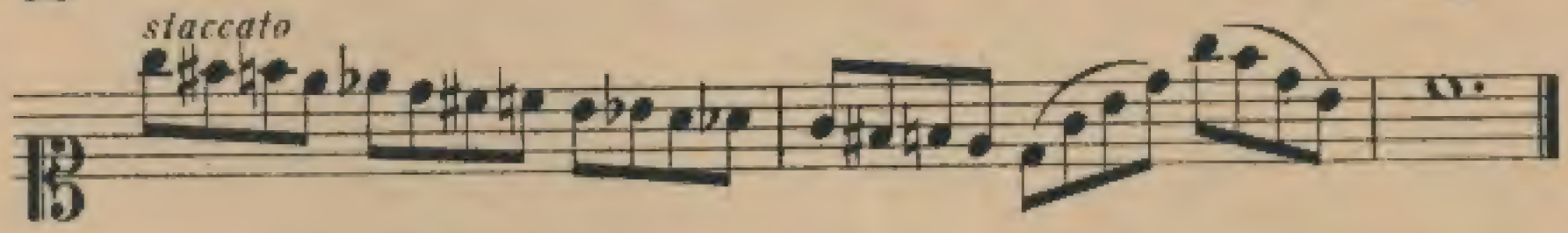
14.



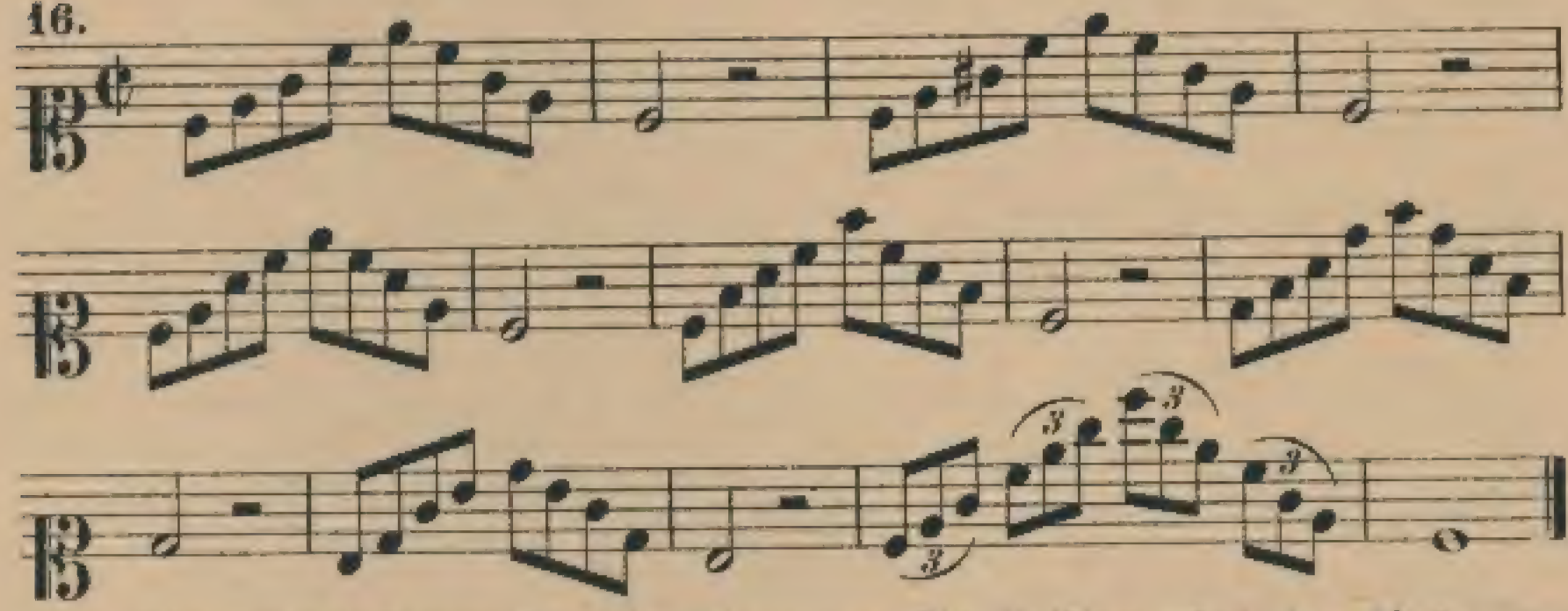
15. *staccato*



staccato



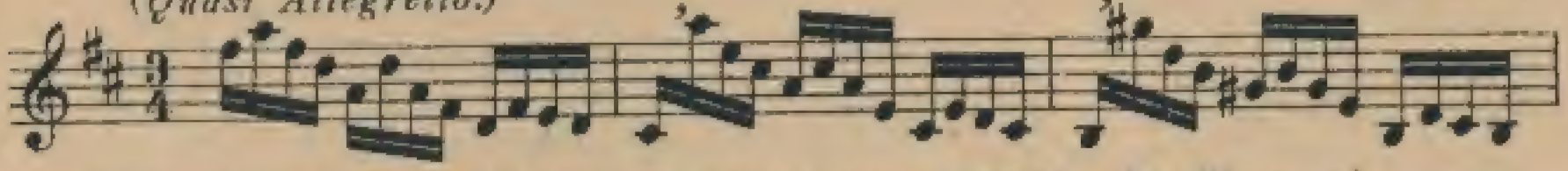
16.



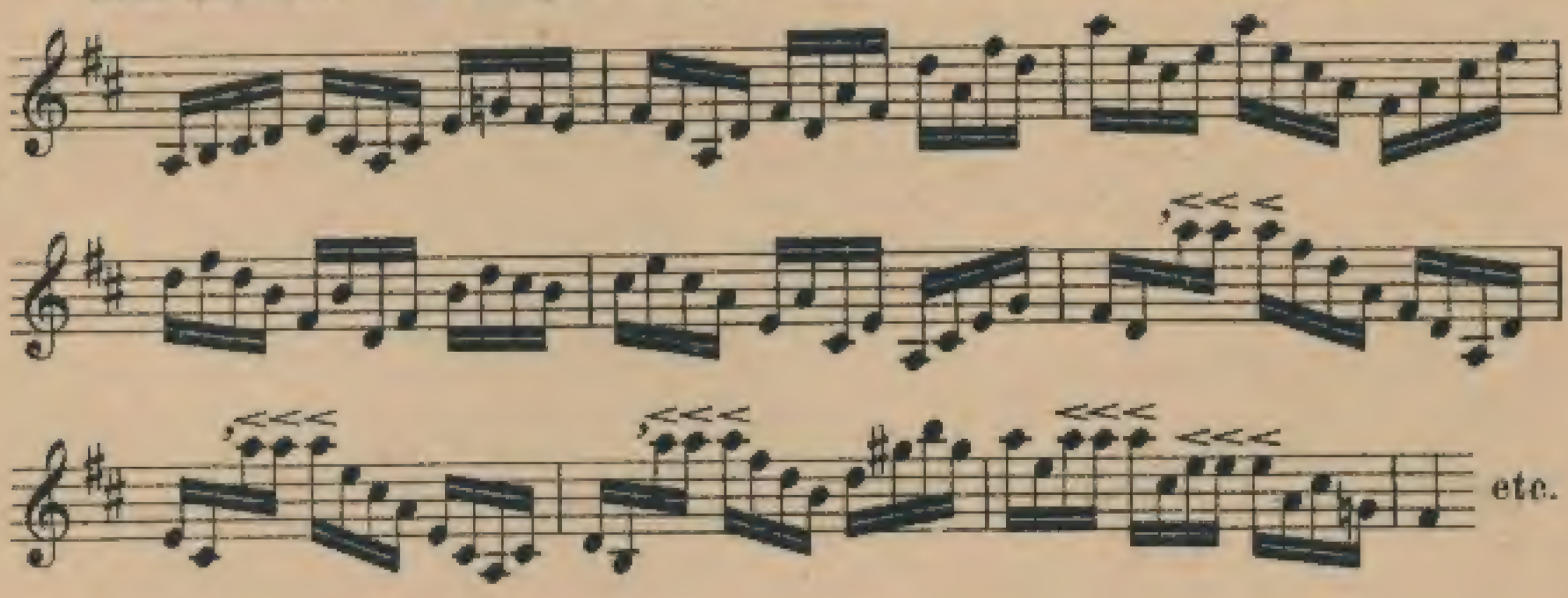
Ein Beispiel aus Bach's Chaconne für Violine wird das Abstracte der Uebungen angenehm unterbrechen.

J. S. Bach.

(Quasi Allegretto.)



(Das „*détaché*“ des Geigers entspricht dem *staccato* des Sängers.)

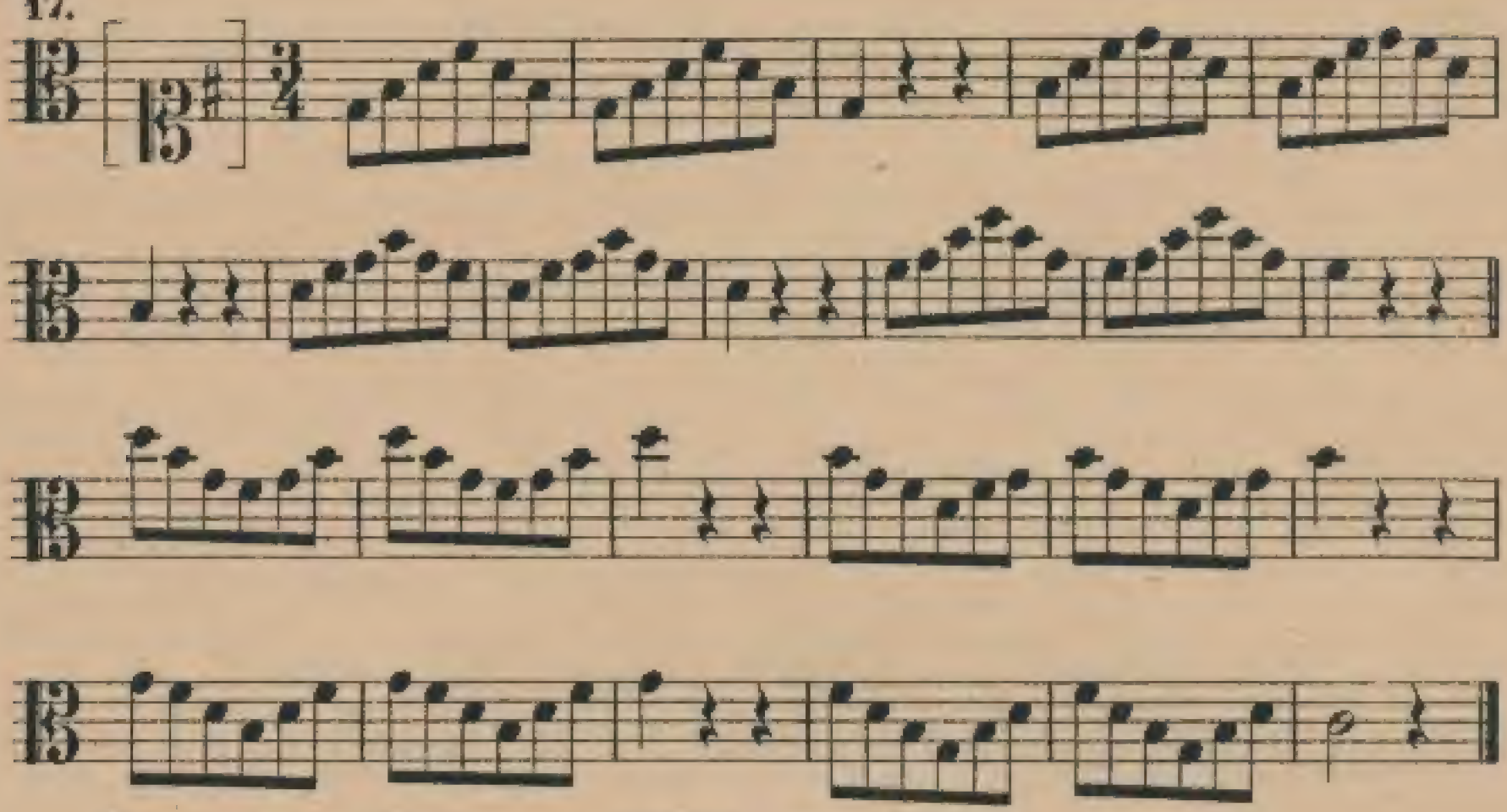


etc.

Die Zeichen ≺ ≺ ≺ bedeuten leise anschwellende Töne, im Italienischen „*note flantate*“. Auch hier kann der Lehrer zur Uebung gebundene, gestossene und, auf den schon erwähnten wiederholten Noten, angehauchte Vocalisation vorschreiben. Die Takte 6 und 7 mussten des Umfangs wegen punktirt werden. Die Uebung eignet sich am besten für Mezzosopran. Der Lehrer sorge in der Höhe für den Gebrauch des Kopfstimmregisters.

Septimen-Accorde und ihre Umkehrungen.

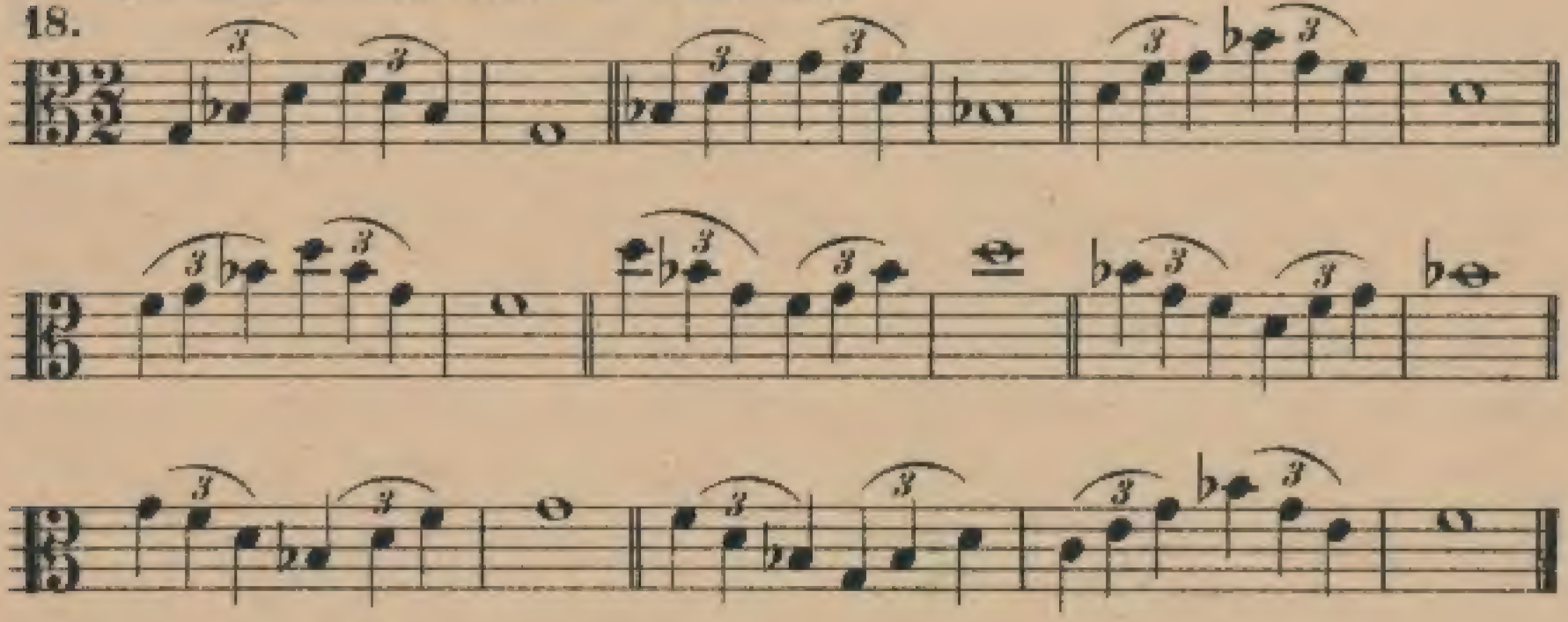
17.



Die anderen Gattungen studire man ebenso.

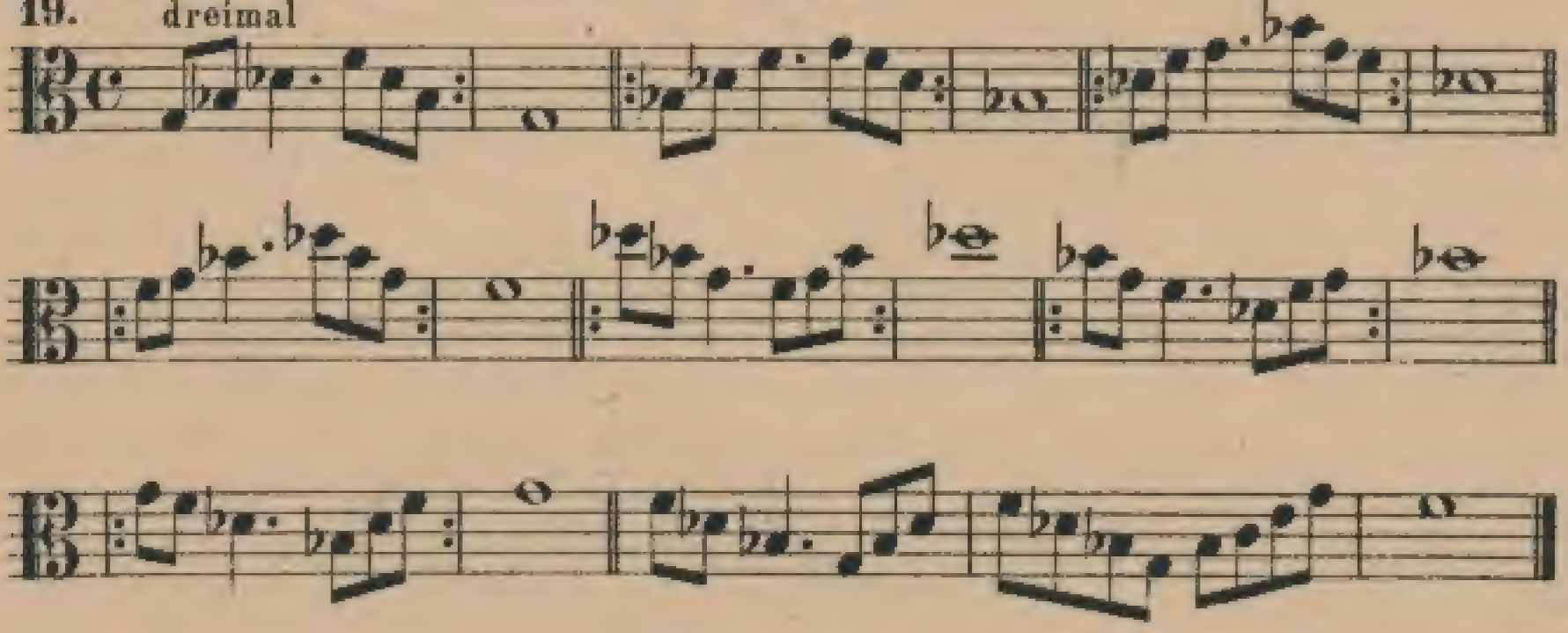
Von der zweiten Stufe in F dur aus.

18.



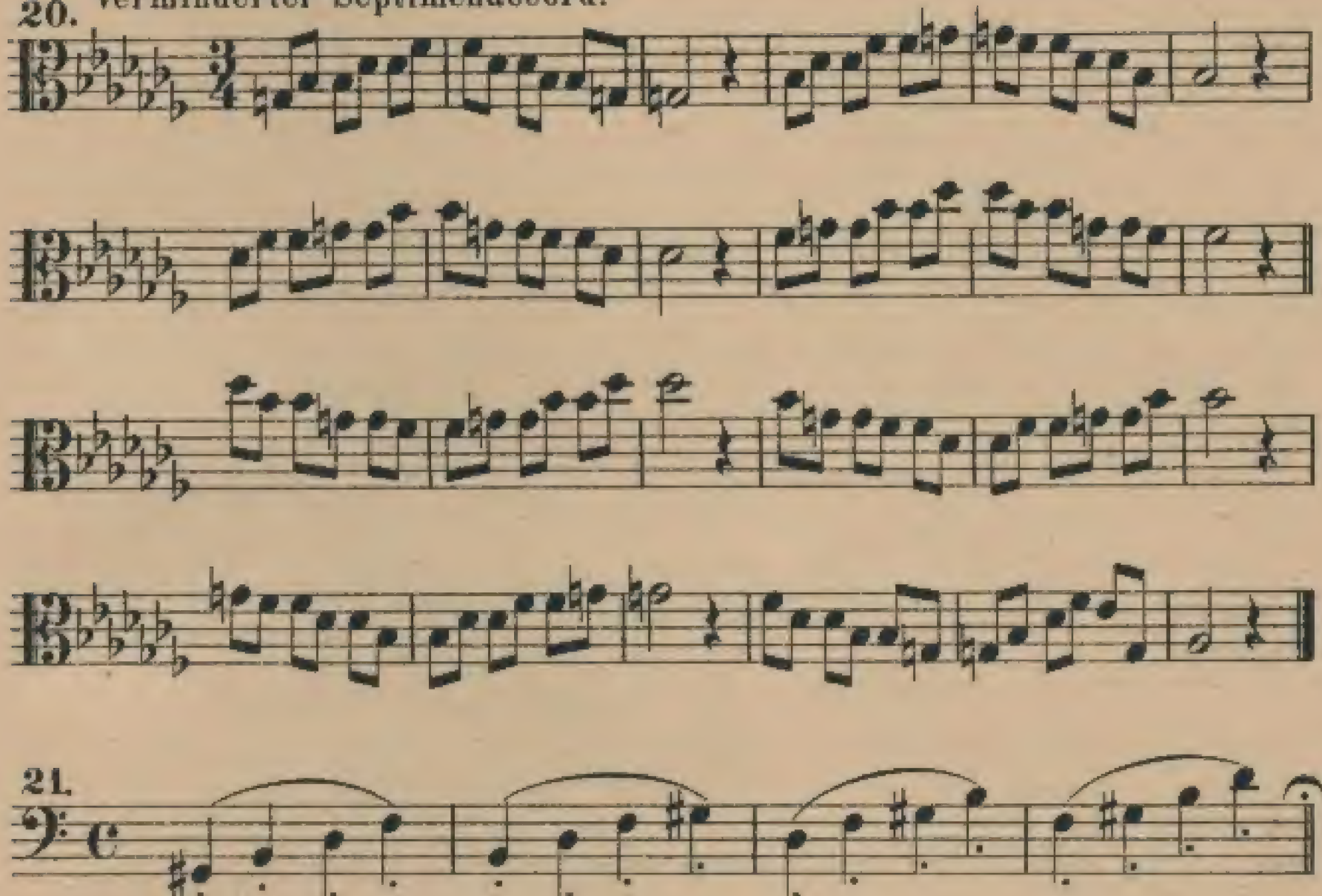
Von der zweiten Stufe in F moll aus.

19. dreimal

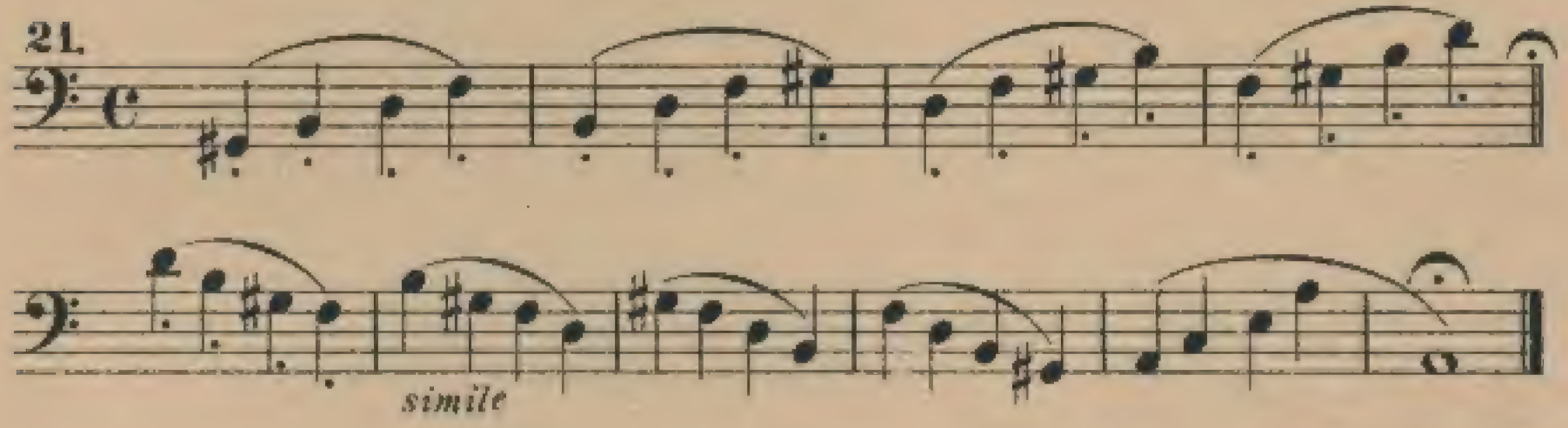


Von der siebenten Stufe in *As*.
Verminderter Septimenaccord.

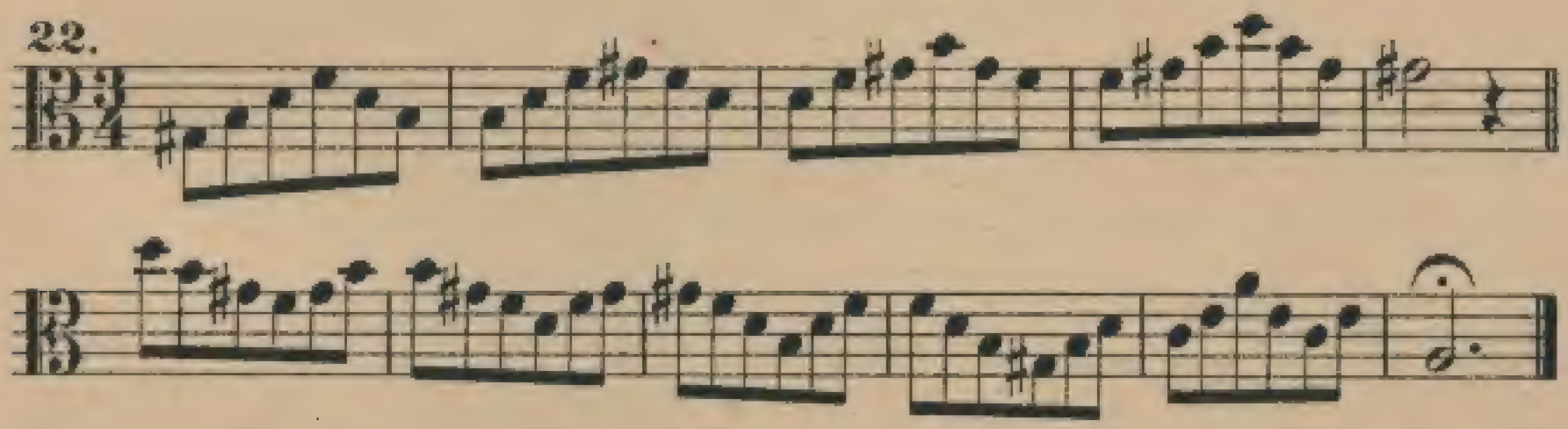
20.



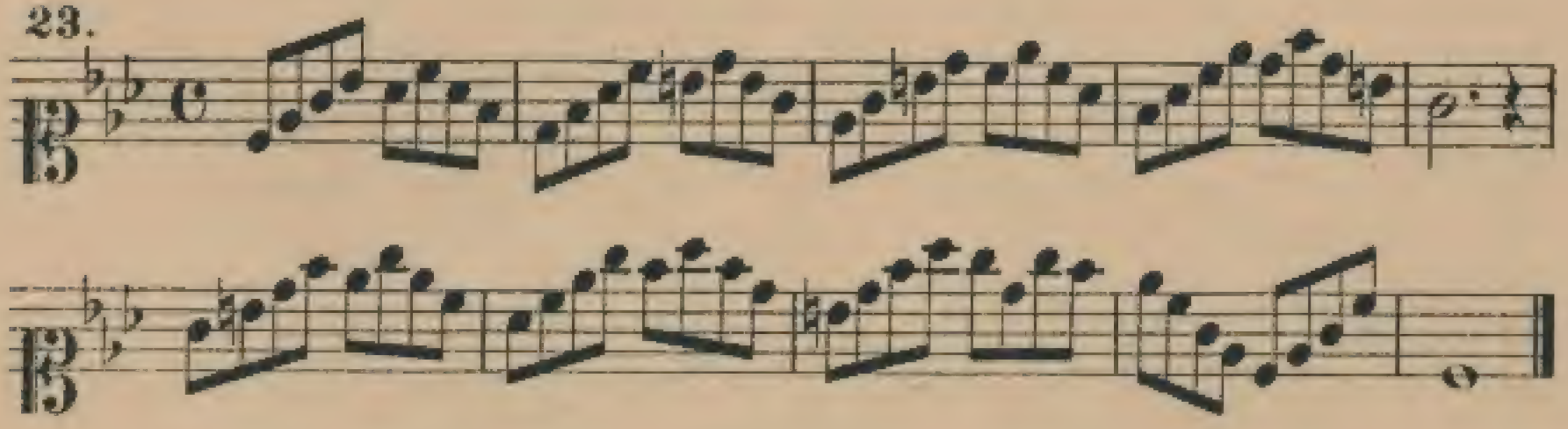
21.



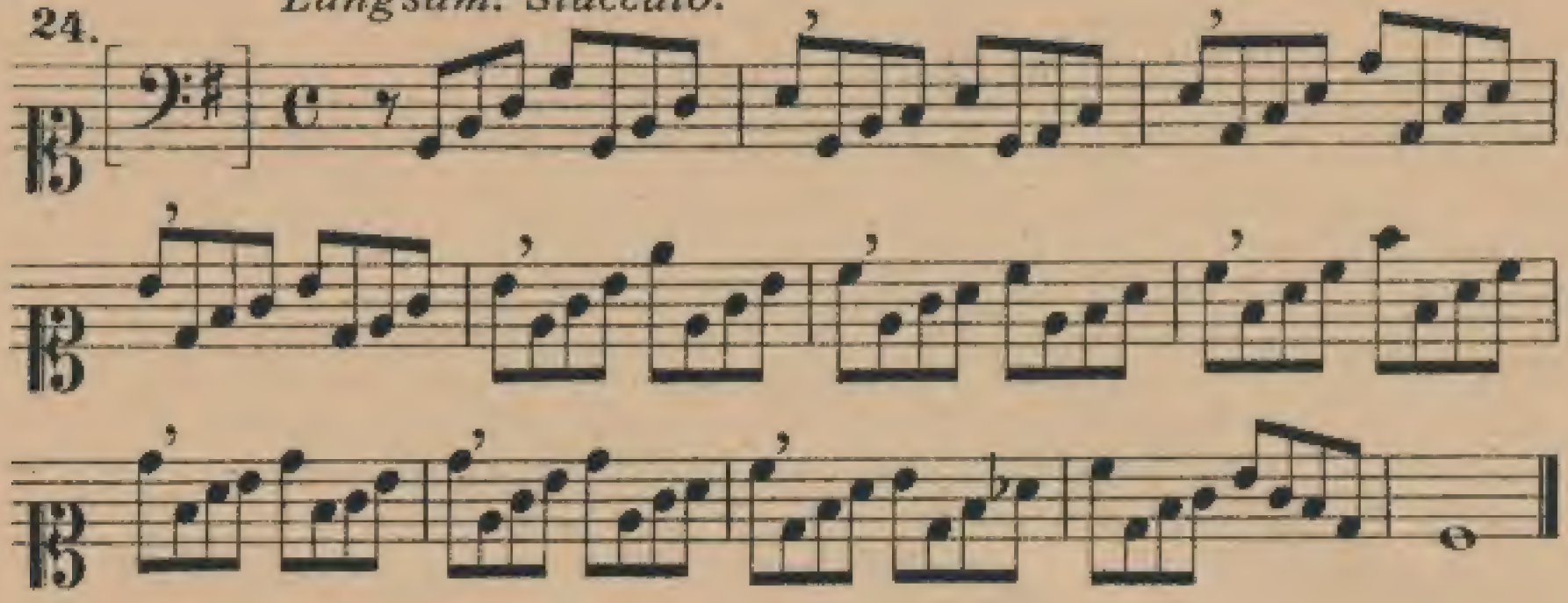
22.



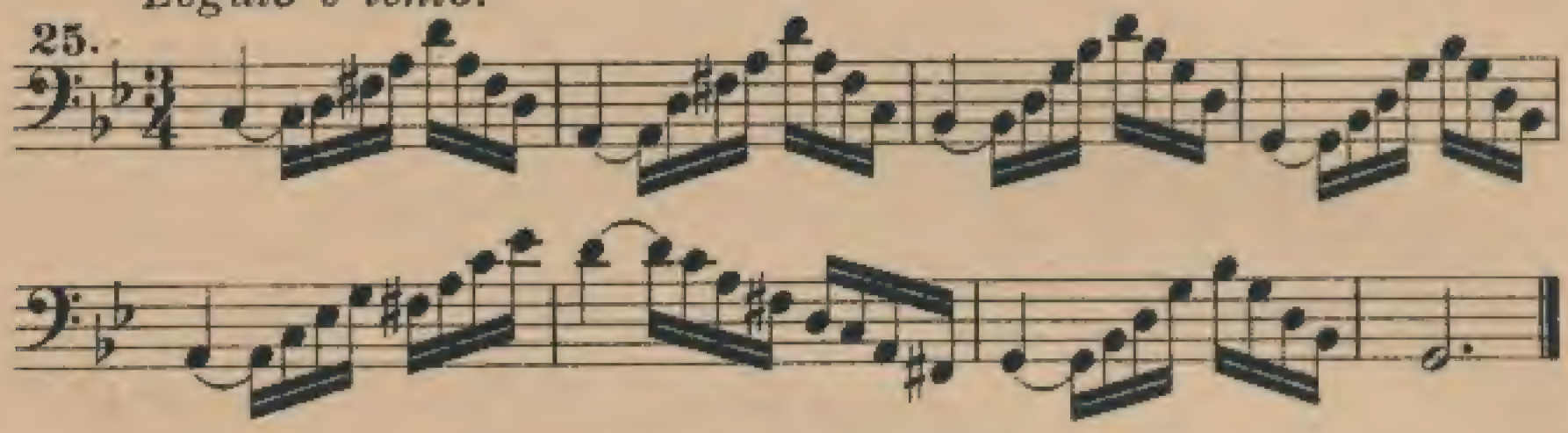
23.



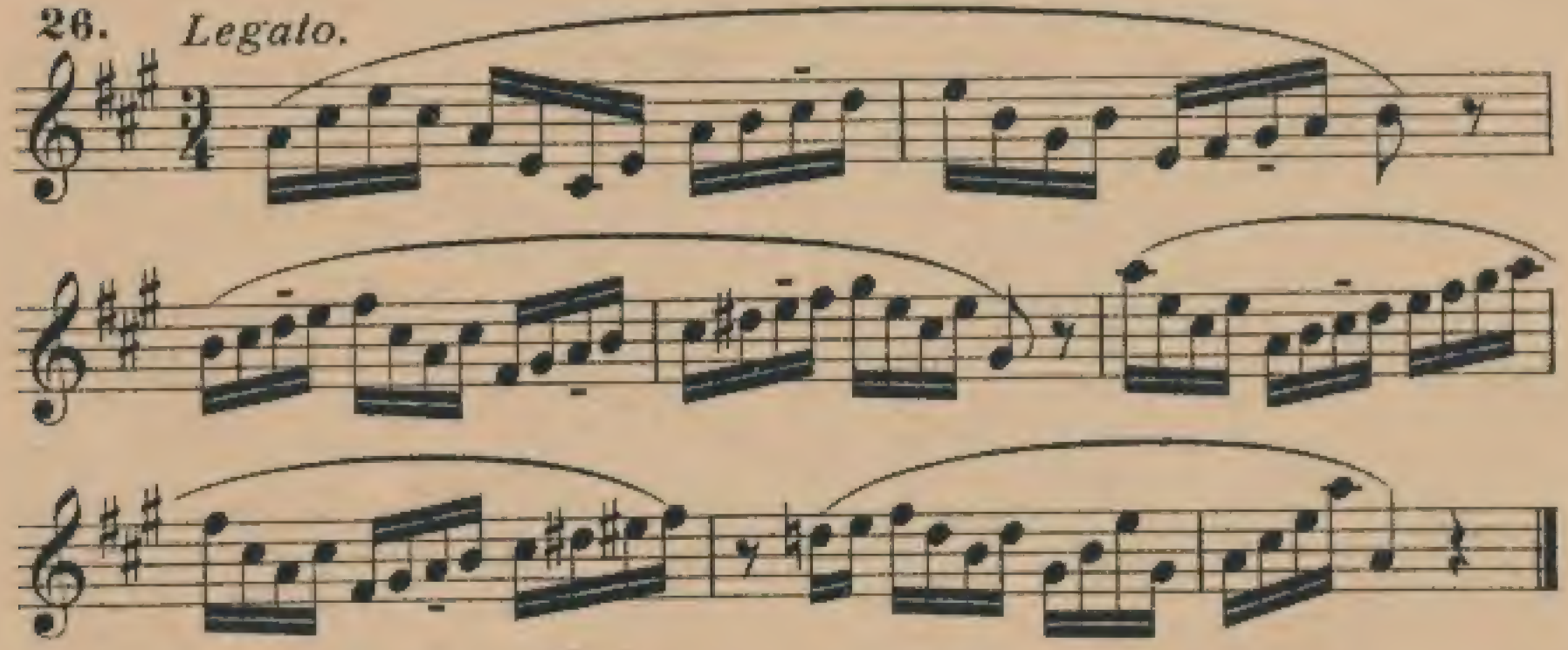
24. *Langsam. Staccato.*



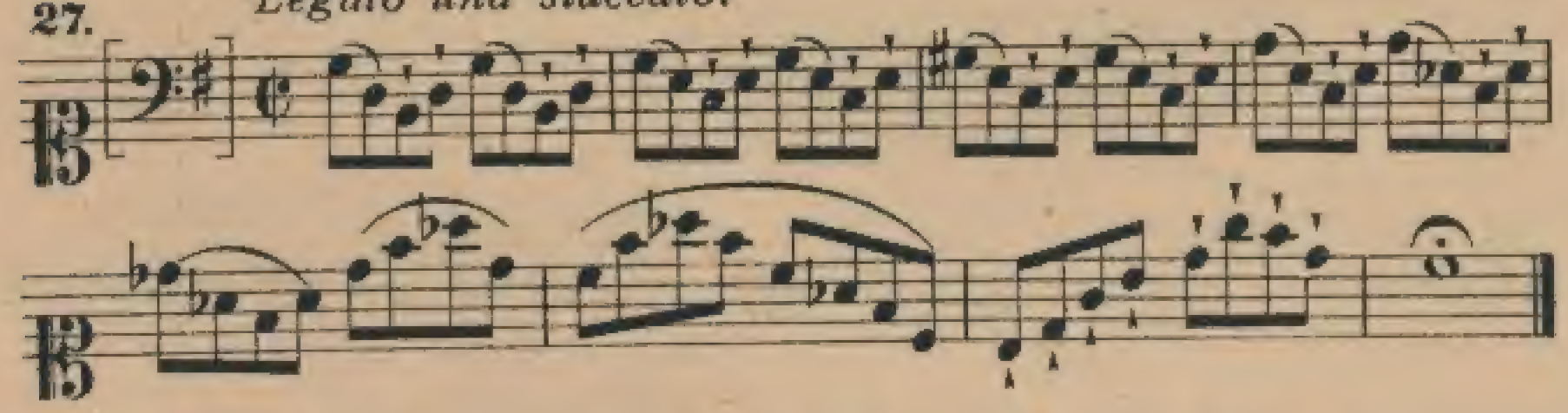
25. *Legato e lento.*



26. *Legato.*

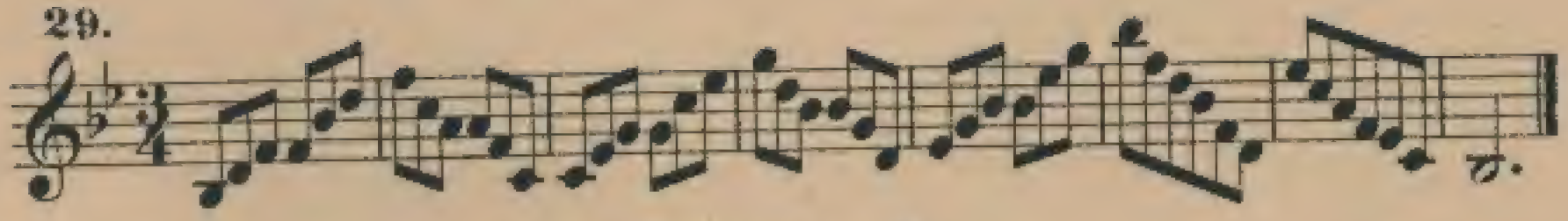


27. *Legato und staccato.*



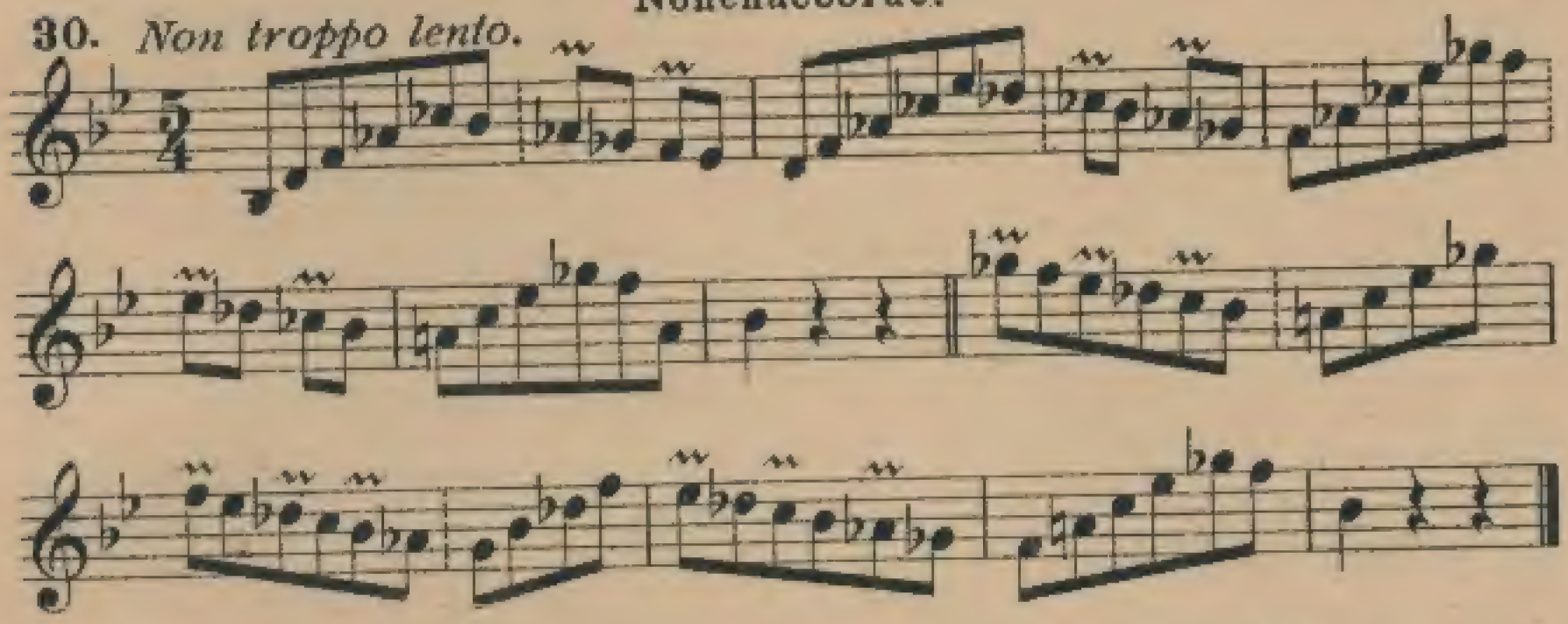
28. *Legato.*

29.



Nonenaccorde.

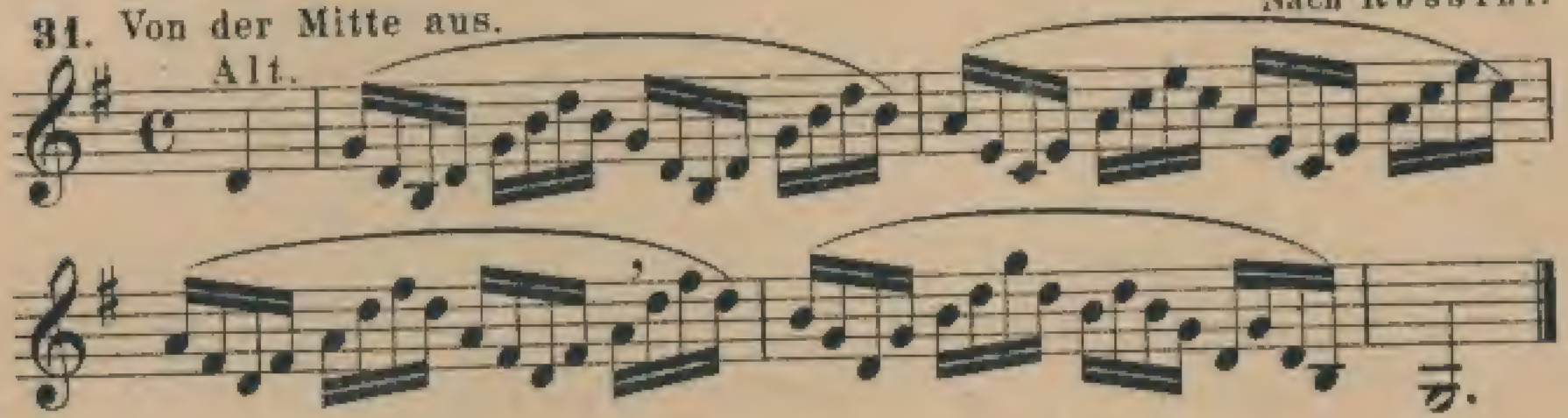
30. *Non troppo lento.*



31. Von der Mitte aus.

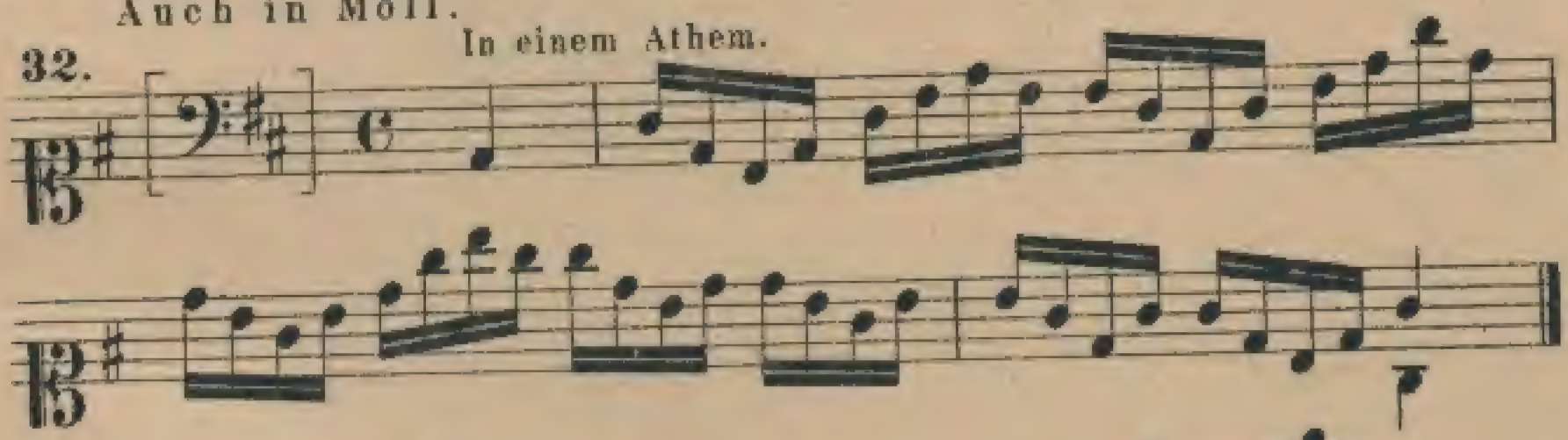
Nach Rossini.

Alt.



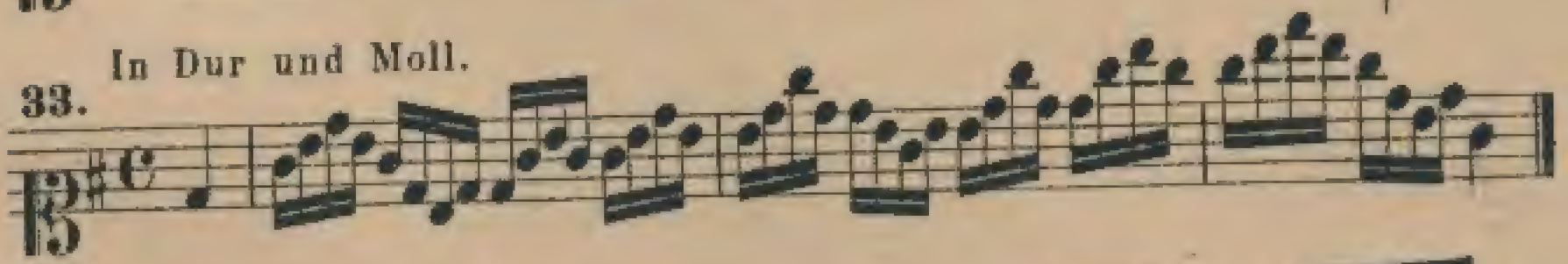
Auch in Moll.

32. In einem Athem.

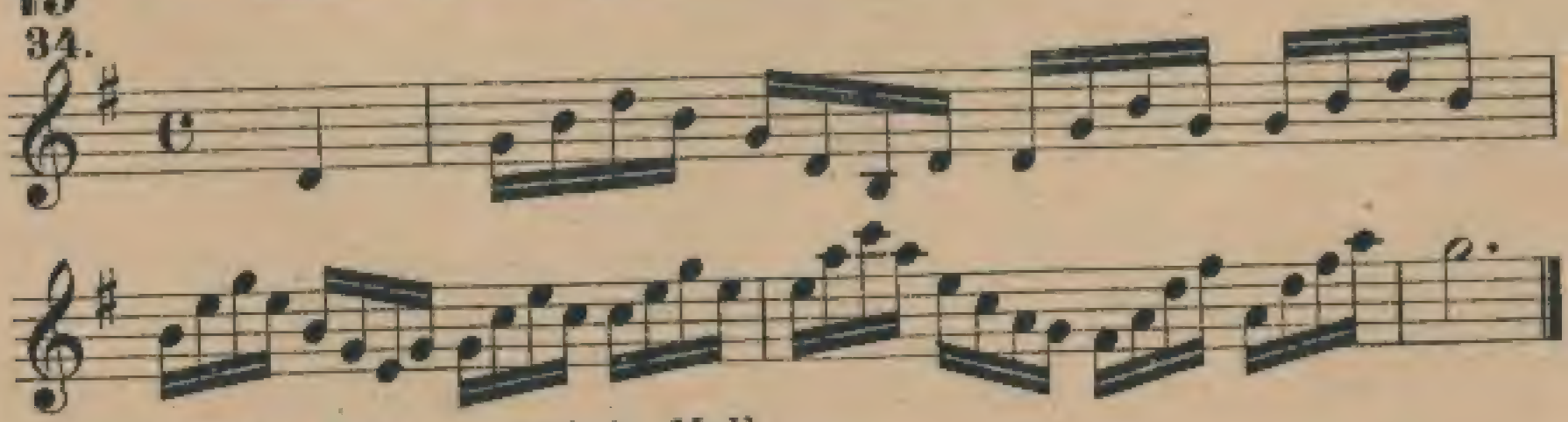


In Dur und Moll.

33.

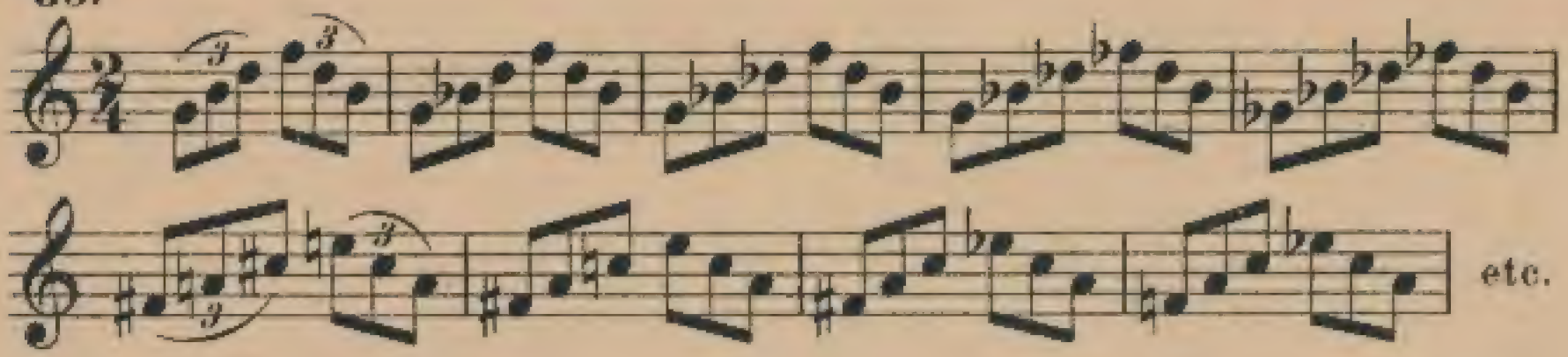


34.

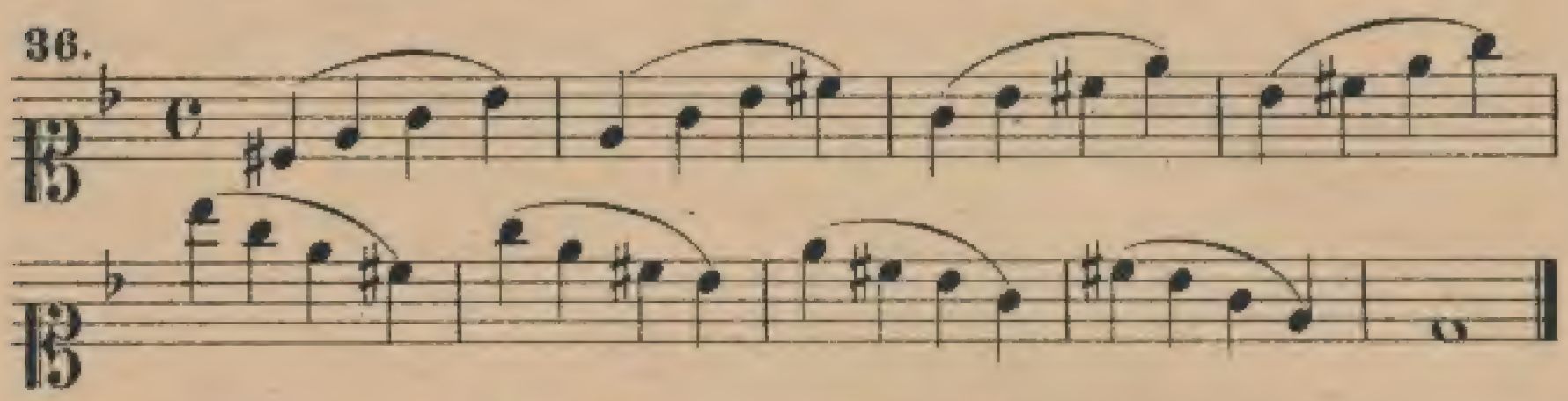


Dieselbe Uebung auch in Moll.

35.



36.

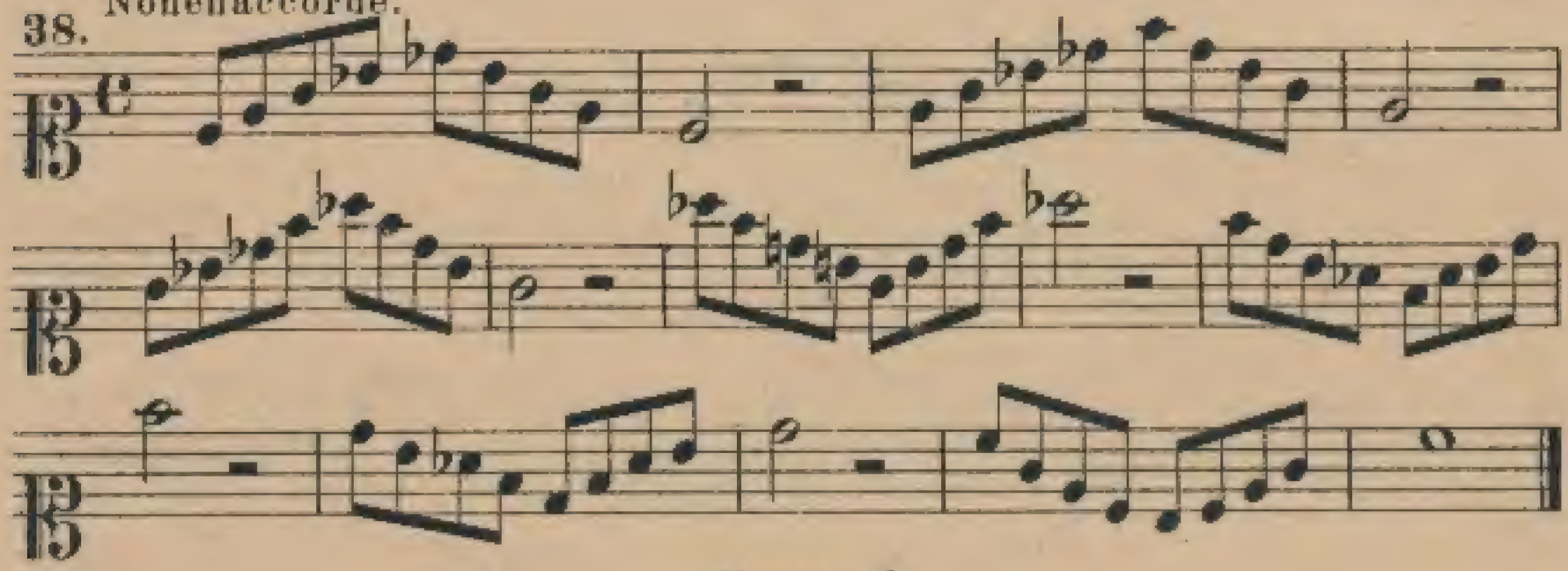


Sequenz von verminderten Septimenaccorden.

37.

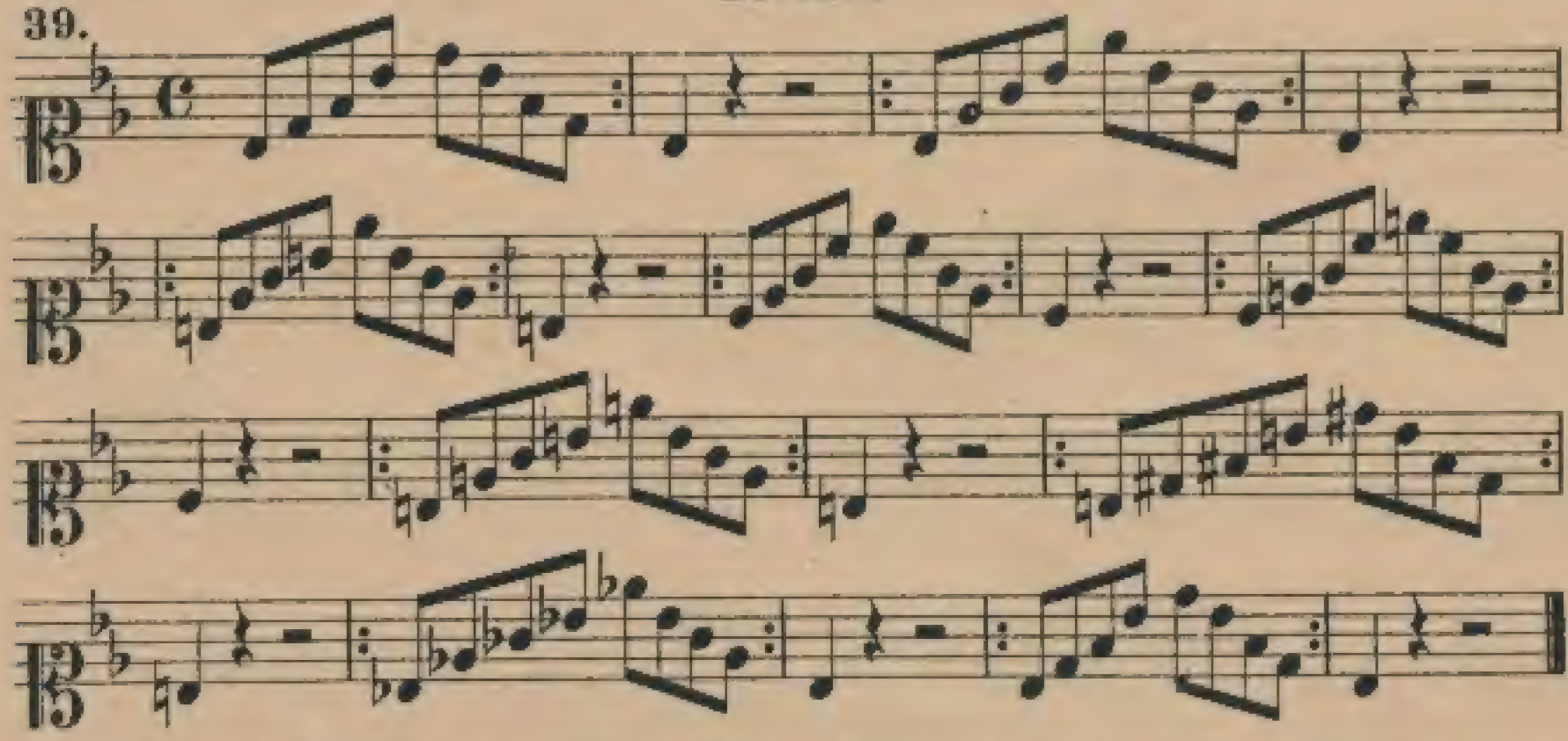
Nonenaccorde.

38.



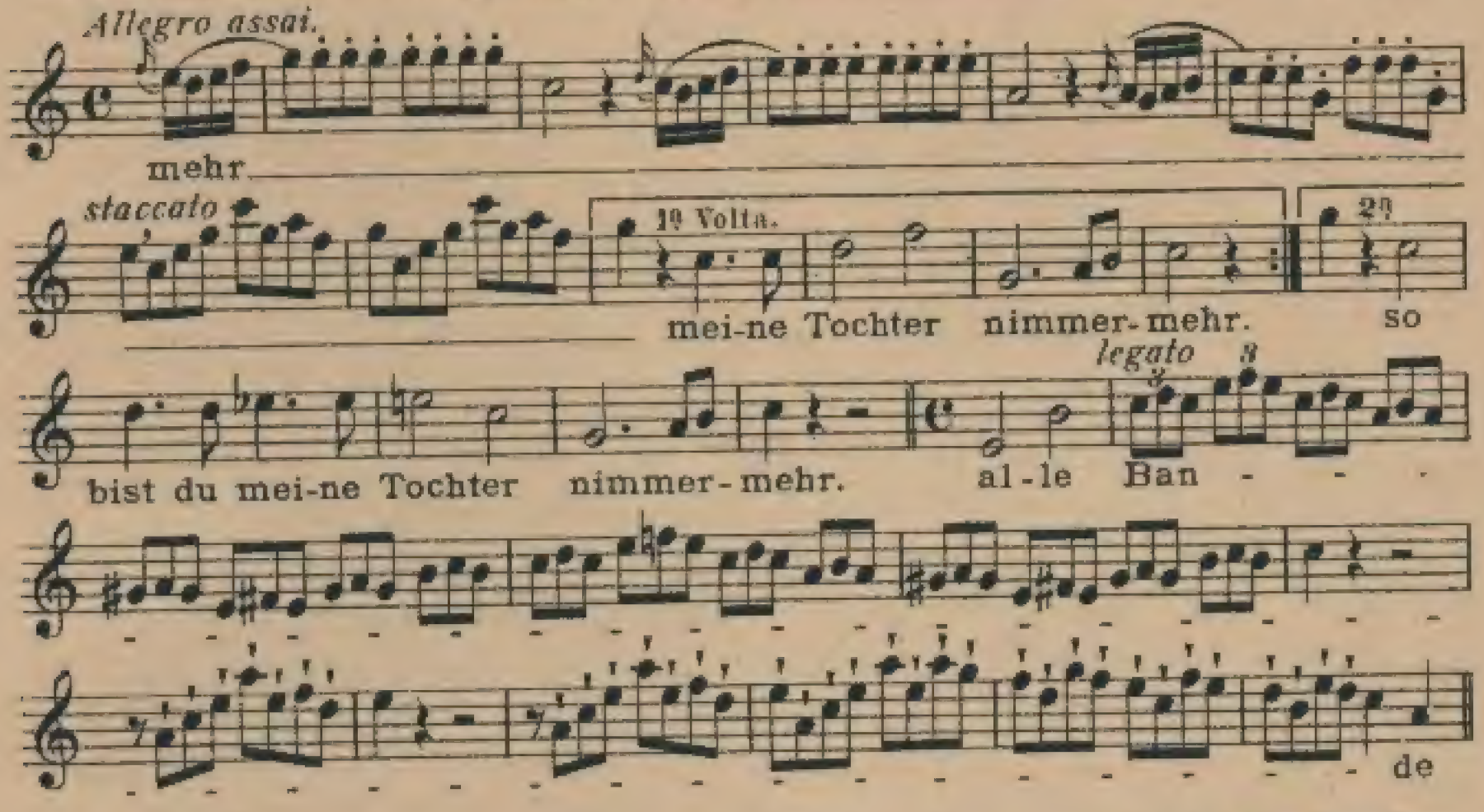
Dictat.*)

39.



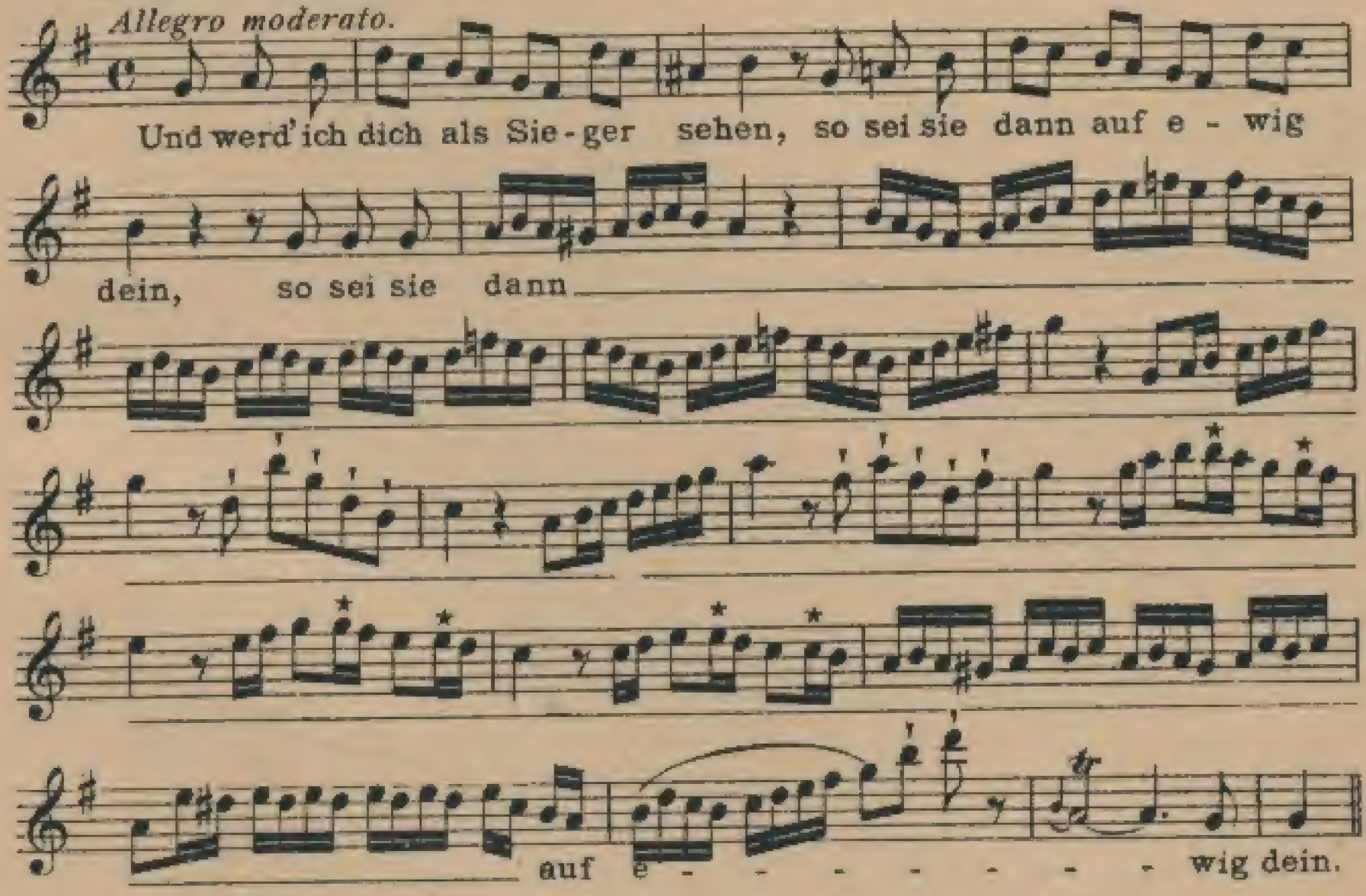
*) Der Lehrer dictire oft leichte, dann schwerere harmonische Folgen und lasse sie, nachdem der Schüler sie gesungen hat, auch aufschreiben.

Die Staccato-und Triolenpassagen aus Mozart's Arie: „Der Hölle Rache" transponirt.



Man transponire von Woche zu Woche diese energische Art des Staccato um einen halben Ton höher. Junge Stimmen würden sich in der Originallage unnütz ermüden. Nur allmählich lässt sich der Stimmklang der wuthentbrannten „Königin der Nacht" in der Originaltonart ausführen.

Andere Uebung aus Mozart's Zauberflöte.



Die wiederholten, angehauchten Noten in den Takten 13, 14 und 15 müssen sehr energisch vorgetragen werden. Ich habe sie mit kleinen ⋆ ⋆ bezeichnet. Im Gegensatz dazu steht die Ausführung der wiederholten Noten in der früher erwähnten Arie der „Donna Anna": „*Non mi dir*" Pag. 80.

Capitel VI.

Die markirte Vocalisation.

(Vocalisazione marcata o martellata.)

Diese Art der Vocalisation verhält sich zum Staccato wie der gebundene Gesang zum angehauchten. Wie die solfeggio-artigen Unterbrechungen der angehauchten Vocalisation die plötzlichen Spannungen im Kehlkopf fördern, so fördert das Staccato die zum Martellato unentbehrliche Fertigkeit des Zwerchfellmuskels*) Vergleichen wir weiter noch diese Arten der Vocalisation, so finden wir, dass, während in wiederholten und in gestossenen Noten stets kurze Unterbrechungen der Stimmbandthätigkeit (die einen durch den *spiritus asper*, die anderen durch den *spiritus lenis*, den leisen Glottisschlag) stattfinden müssen, in der gebundenen und in der markirten Vocalisation die Thätigkeit des Kehlkopfes eine ununterbrochene bleiben muss. Die Thätigkeit der Athmungsorgane ist darum mannigfaltig. Im Legato soll der Athem ruhig ausströmen und angehalten werden; im Martellato hingegen führt die Lunge, durch den Zwerchfellmuskel in Bewegung gesetzt, jedem Ton ein neues Maass von Luft zu. Die Stimmbänder setzen demselben einen starken Widerstand entgegen; dadurch entstehen grössere Schwingungen, die den Ton zu Anfang jeder Note voller gestalten, ihn markirt und doch gebunden zu Gehör bringen, vorausgesetzt, dass die Stimmbänder niemals getrennt werden, nie zu schwingen aufhören. Der Druck in der Zwerchfellgegend ist nur augenblicklich; daraus erklärt sich die Möglichkeit, auch in schnellen Läufen, jeder Note eine Betonung beizubringen. Die Reinheit des Tones ist für Viele die Hauptschwierigkeit. Meistens gestalten Anfänger solche Läufe zu tief. Die Stimmritze gleicht dann einem willenlosen Instrument, z. B. einer kleinen portativen *A*-Pfeife (Stimmgabel), deren Zunge durch ein zu gewaltsames Anblasen bis zum *as* sinken kann. Ein starker Widerstand der Stimmbänder ist nothwendig, um trotz der wachsenden Zwerchfellthätigkeit die Herrschaft über die Tongebung zu behaupten. Die wulstartigen Spannungen der Bruststimme bei Männern, ebenso die Breitespannungen der Falsetstimme bei Frauen sind hier meistens wohl angebracht.

---

*) Kein Mensch kann, wie bereits angedeutet, eine Folge von gestossenen Noten ohne die Zwerchfellerschütterungen ausführen; die Unterbrechungen bedingen dieselben. Verlangt man aber von einem Schüler, er solle das Markiren nachmachen, so bringt er heftige Bruststösse mit dem *spiritus asper* zu Gehör: Ha ha ha, ho ho ho u. s. w., statt einer Reihe betonter Noten auf einem Vocal. Es ist darum rathsam das Staccato vorweg und dann erst das Martellato zu üben. Ersteres kann man sehr langsam nehmen, das zweite erfordert ein etwas beschleunigtes Tempo.

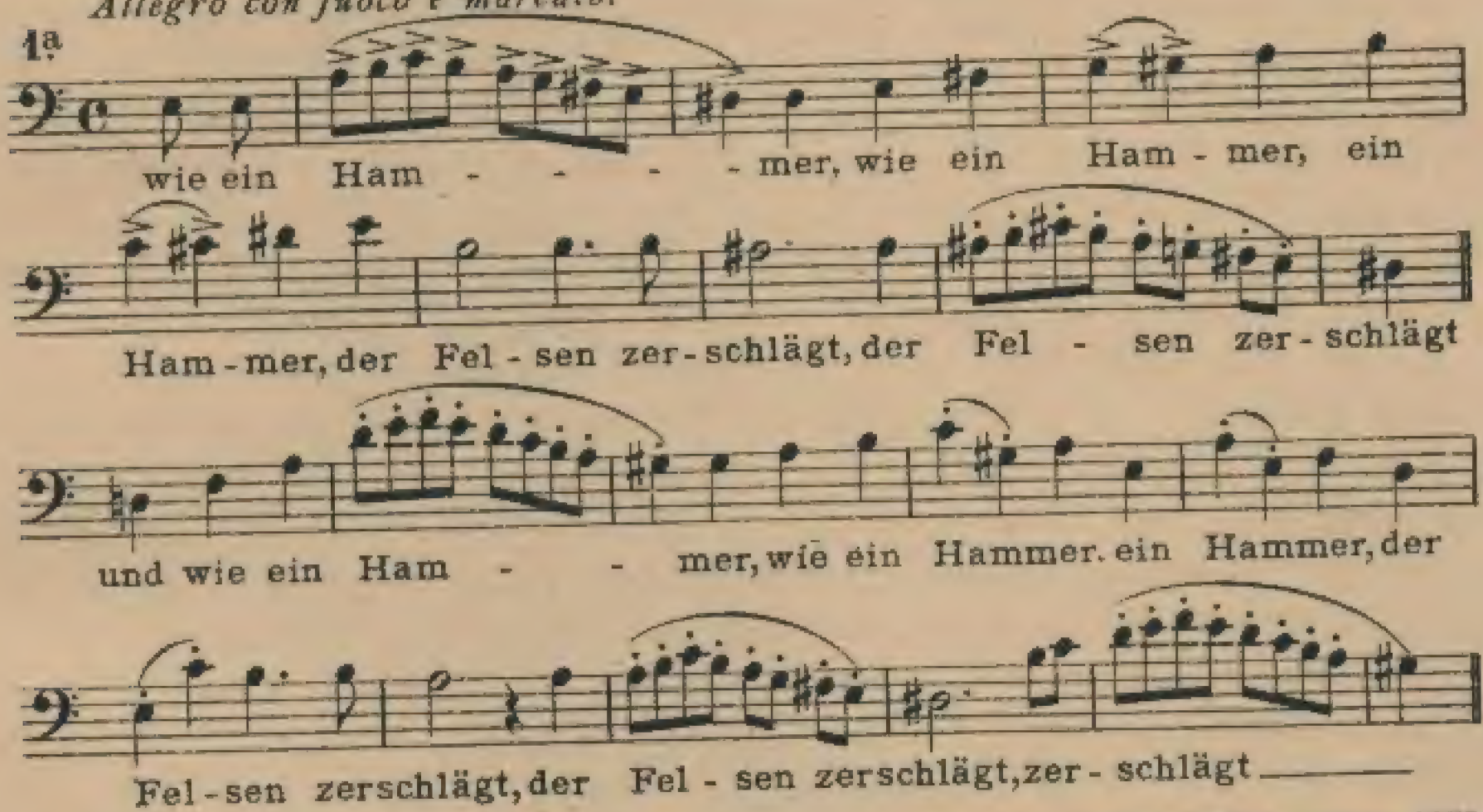
Das Zeichen des Martellato ist bekanntlich ; deutlicher noch, namentlich im langsamen Tempo, ist dieses , weil es die Betonungen und das rasche Abnehmen des Tones auf jeder Note genauer angiebt.

Nach Besagtem eignet sich, im Grossen und Ganzen, diese Art der Vocalisation mehr für männliche als für weibliche Stimmen. Sie verhilft schwerfälligen Bassstimmen zu einer beschleunigten Technik. Sie verleiht auch dem Vortrag einen sehr energischen Ausdruck, während das Staccato leichter, glänzender klingt und daher von Sopranstimmen leichter ausführbar ist.

Hier gilt übrigens, wie so oft im Vortrag, das alte Sprichwort: *„C'est le ton qui fait la chanson"*. Den Beweis liefern unsere Tonsetzer selber. Die modernen Italiener wenden das Martellato auch im Komischen an; Mozart schreibt, umgekehrt, das Staccato im Tragischen vor (siehe die Arie der „Königin der Nacht": „Der Hölle Rache"). Ein schönes Beispiel von markirter Vocalisation finden wir in Mendelssohn's „Elias":

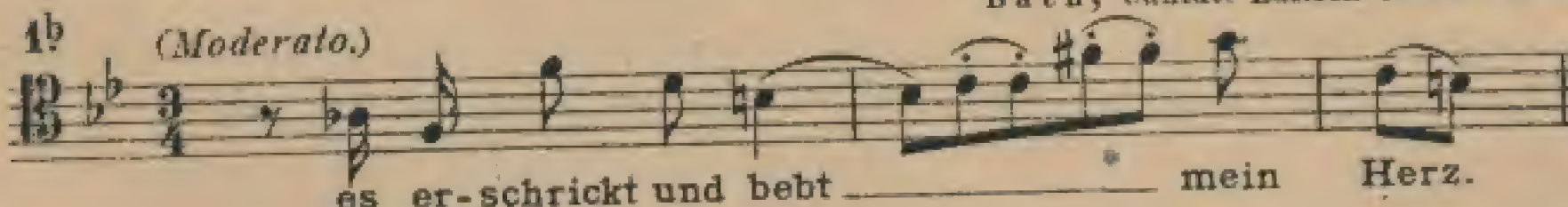
Allegro con fuoco e marcato.

1a



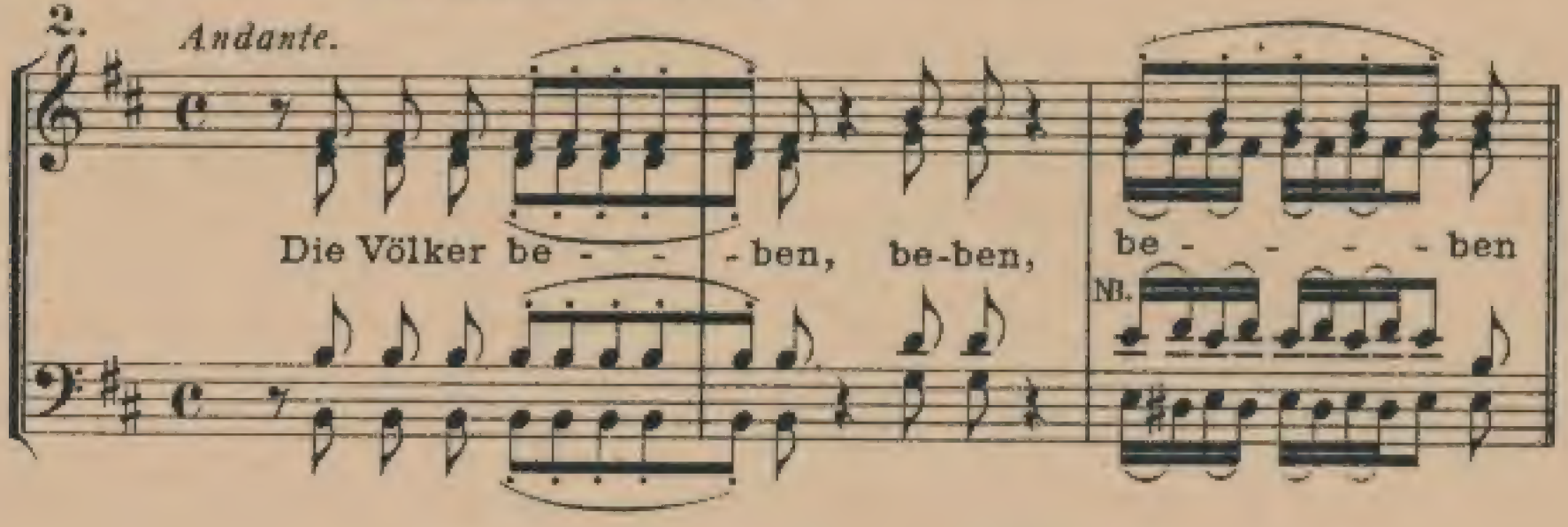
Bach, Cantate Edition Peters 1285

1b *(Moderato.)*



Die Tempobezeichnung *Allegro con fuoco e marcato* befolgend, führe man, bis auf wenige Takte im Mittelsatz, das Martellato, das „Hämmern", in der Arie überhaupt aus. Ich habe dasselbe durch kleine Sforzatozeichen angedeutet. Erschütternd wirkt die Stelle zu Anfang des Chores: „Die Völker beben" aus Händel's „Josua", wenn der ganze Chor das Martellato anzubringen weiss. Händel, der alle Geheimnisse der Gesangskunst kannte, schreibt

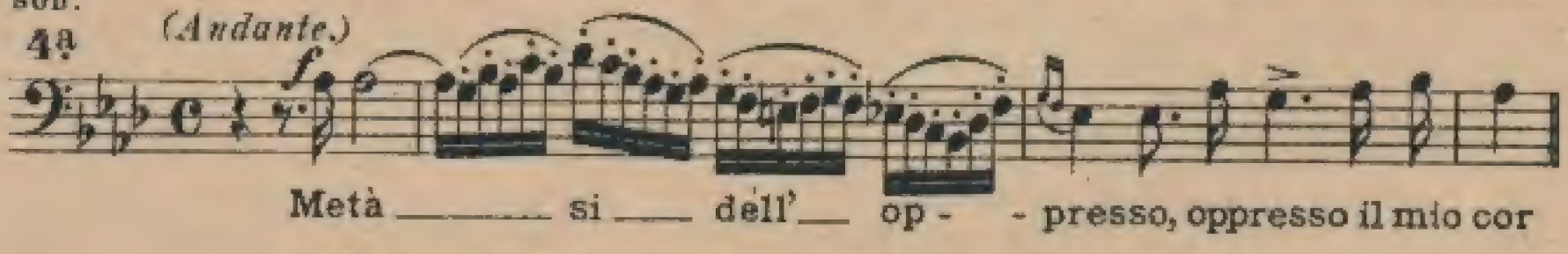
über den Achtelnoten eine Bindung und Punkte vor. Es kann kein Zweifel darüber sein, dass er das Martellato hier haben wollte. Man hört die Stelle leider selten so ausführen. Das Andante muss ziemlich schnell gehend genommen werden, das Martellato erfordert es.



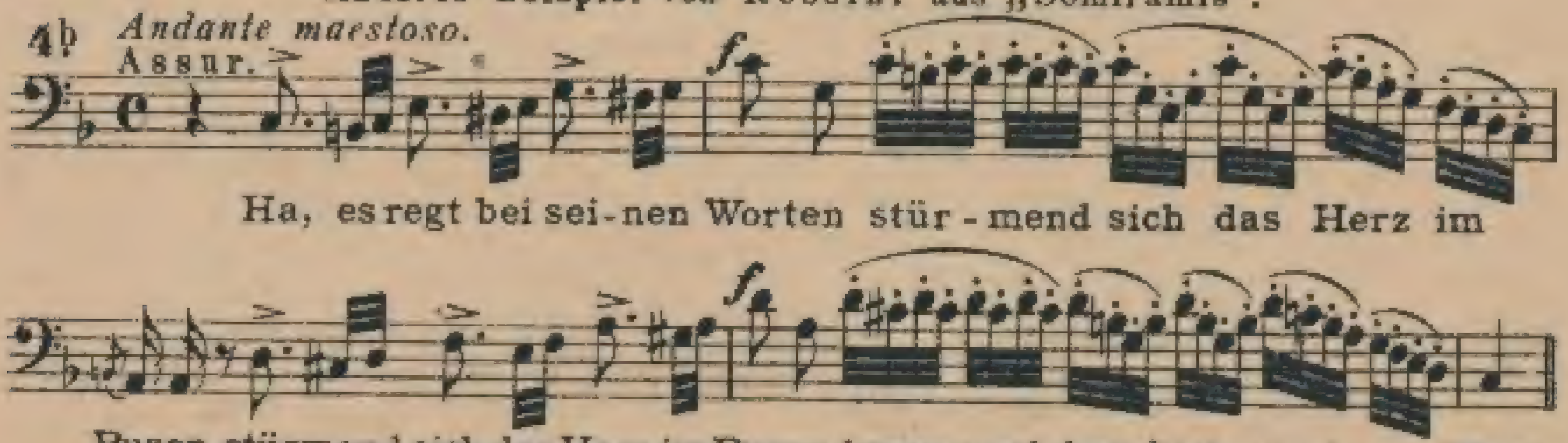
NB. Ein neuer Stimmeinsatz (leiser Glottisschlag) für die gebundenen Sechzehntel ist geboten; ein Athemzug genügt.

Rossini, der selbst einer der grössten Vortragsmeister und Sänger war, wendet das Martellato oft an. „Rosine“ giebt z. B. in ihrer Antrittsarie „Una voce poco fà“ durch markirte Scalen dem Zuhörer zu verstehen, dass, wenn man ihre verwundbare Stelle berührt, sie eine Schlange werden kann und eher „hundert Fallen“ dem Vormund Bartolo legen wird, als nachzugeben: „e cento trappole, prima di cedere, farò giocar“.

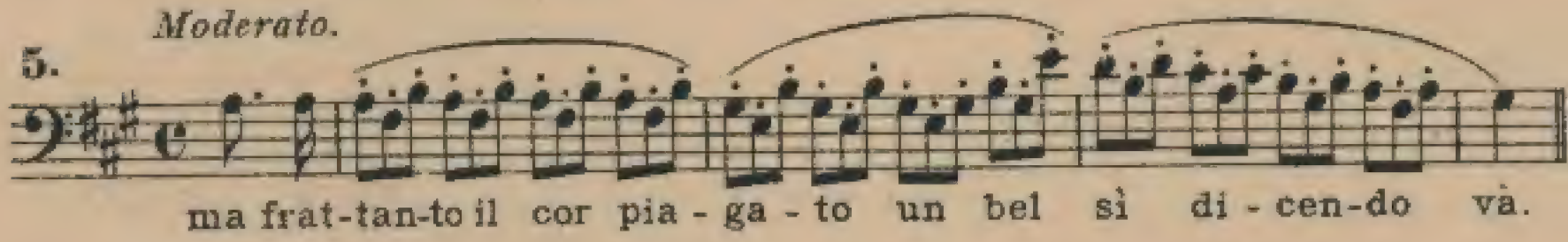
In der Oper „Semiramis“ von demselben Meister drückt „Assur“ im letzten Act seine Angst vor der Erscheinung des „Ninus“ durch markirte Passagen aus und fleht um Erbarmen für sein gequältes Herz. Der Unglückliche wiederholt diese Passagen, aber Niemand glaubt dem Sänger, dass er es ernst meine, wenn der Ton der Stimme es nicht verräth. Le ton fait la chanson.



Anderes Beispiel von Rossini aus „Semiramis“.



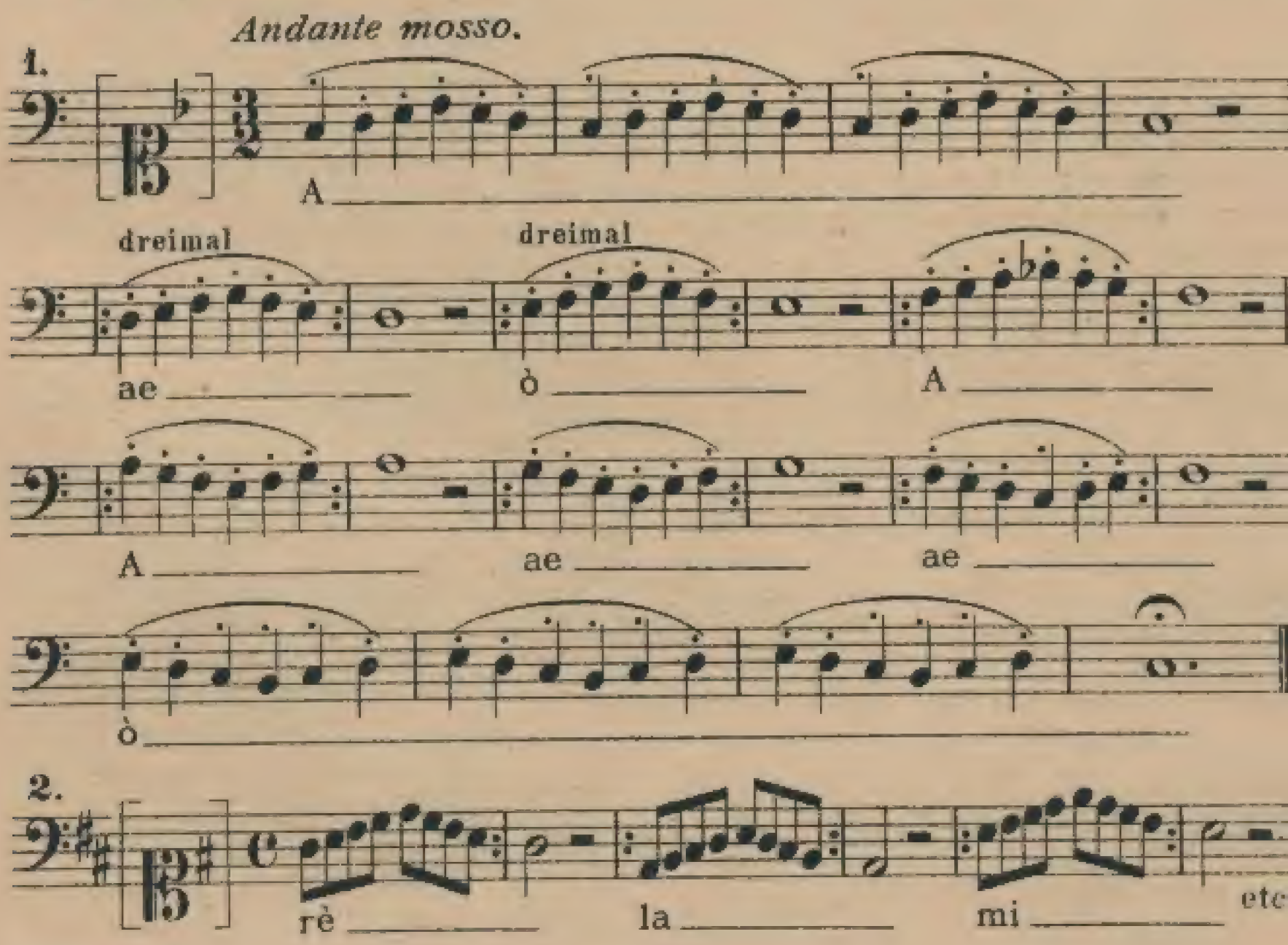
Auch der „Bürgermeister“ in der „Diebischen Elster“, der sich über ein Stelldichein mit der „Nina“ freut, bringt seine Zwerchfellmuskeln in Bewegung, um seinen Gelüsten nach dem schönen Kinde erhöhten Ausdruck zu verleihen.



Ein geschulter Sänger darf nicht vor solchen technischen Schwierigkeiten zurückschrecken und muss für alle Fälle gesattelt sein. Mehr noch. Er muss diesen äusserlichen Mitteln durch eine lebendige Ausdrucksweise den Schein der Wahrheit zu verleihen im Stande sein. Er muss, auch im Martellato, durch das richtige Klanggepräge die Angst oder die Freude ausdrücken können. Verdi wendet das Martellato als Ausdrucksmittel, als Schattirung des Tones sehr oft an. Die Beispiele davon in „Aida“ sind zahllos. Das Markiren der Töne wechselt bei ihm oft mit den leise anwachsenden Noten, „*notes flûtées à inflexions*“ (siehe Garcia), in glücklichster Weise ab. Das Zeichen ist bei ihm für beide Arten dasselbe. Genauer wäre ein kleines Crescendo-Zeichen mit der Bindung, wenn es sich um leise anschwellende Töne handelt.

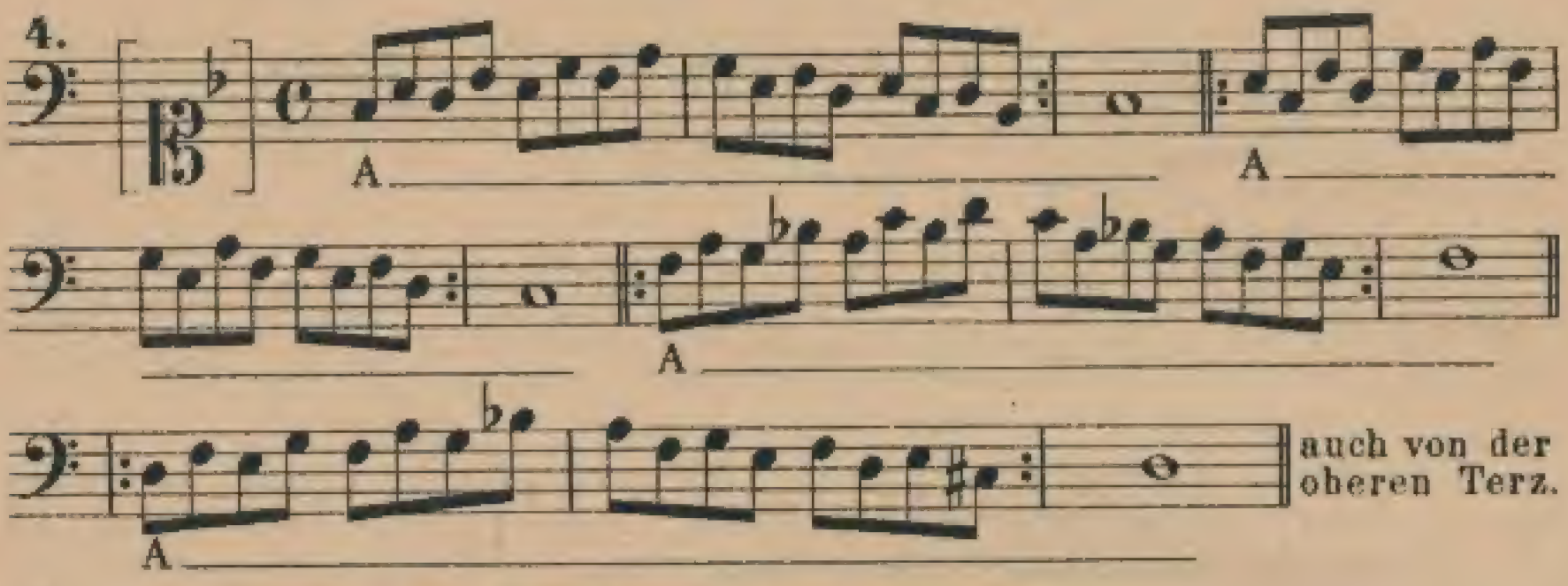
Uebungen.

Die Uebungen müssen zuerst in der kräftigen Mittellage der Stimme gesungen werden.



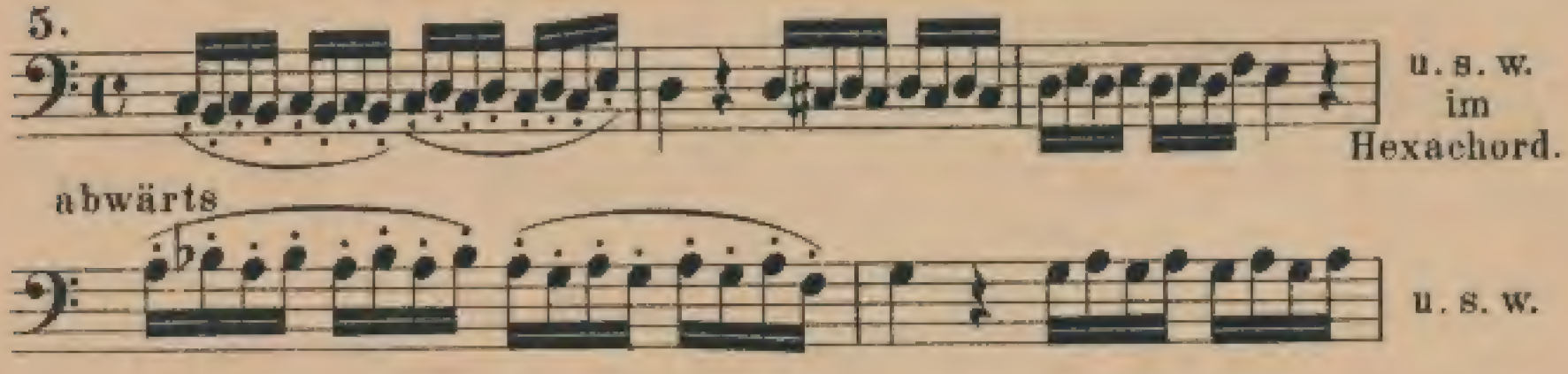
3.

4.



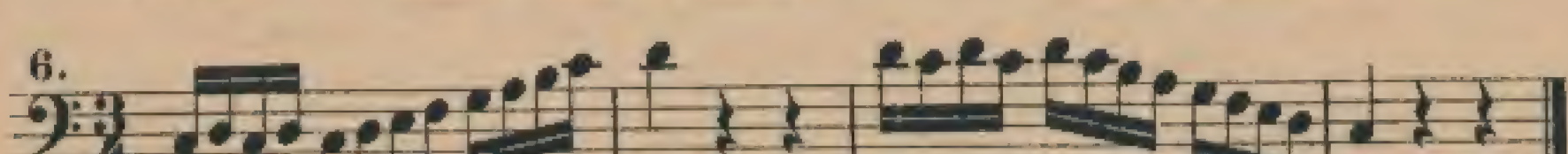
auch von der oberen Terz.

5.



u. s. w. im Hexachord.

abwärts



u. s. w.

6.

(Siehe auch die Uebungen im Tetrachord und im Hexachord im Capitel der gebundenen Vocalisation. Man übe sie auch martellando.)

Martellato und angehauchte Vocalisation sind vermischt von grosser Wirkung. Ich erinnere an die Arie des „Lucifer“ in Händel's „Resurrezzione“:

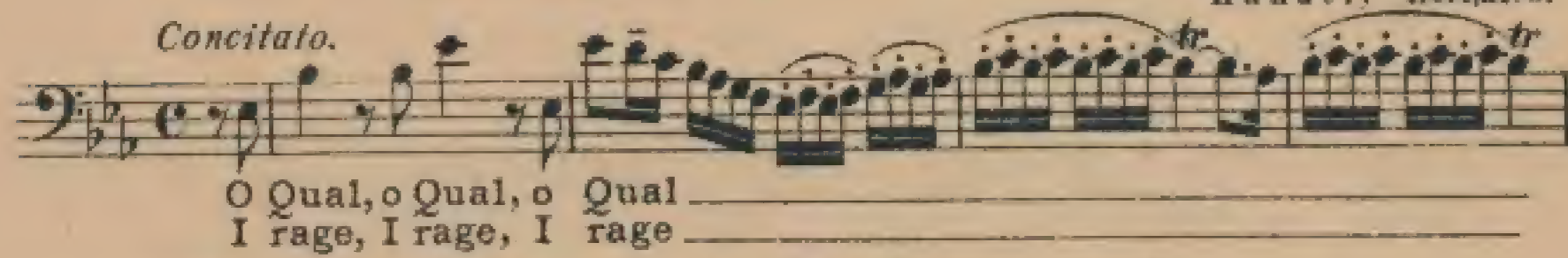
(Allegro moderato.)

Händel, Acis und Galatea.

Furioso.

Händel, Herakles.

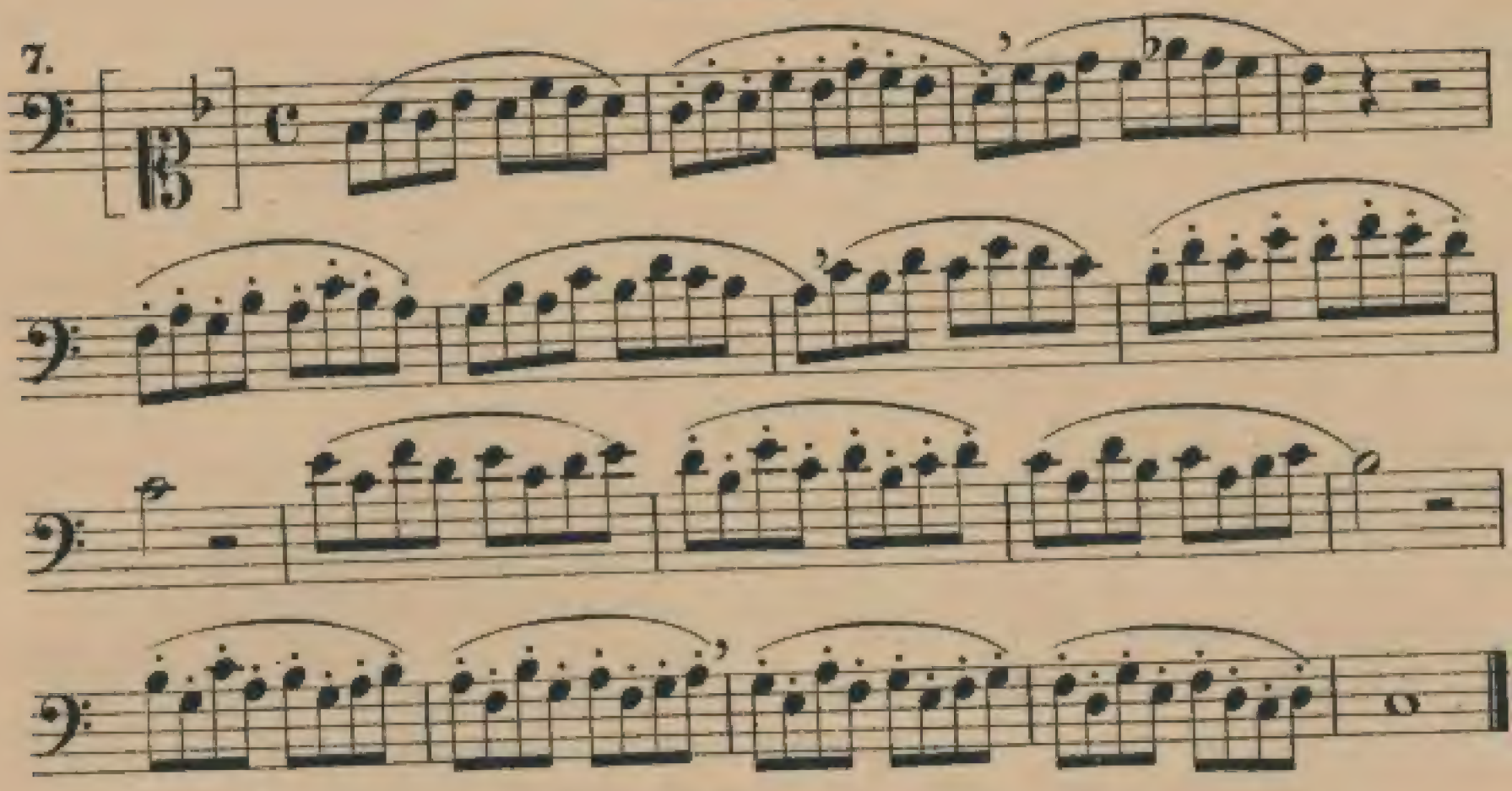
Concitato.



Auch in solchen Figuren ist das Martellato angebracht.

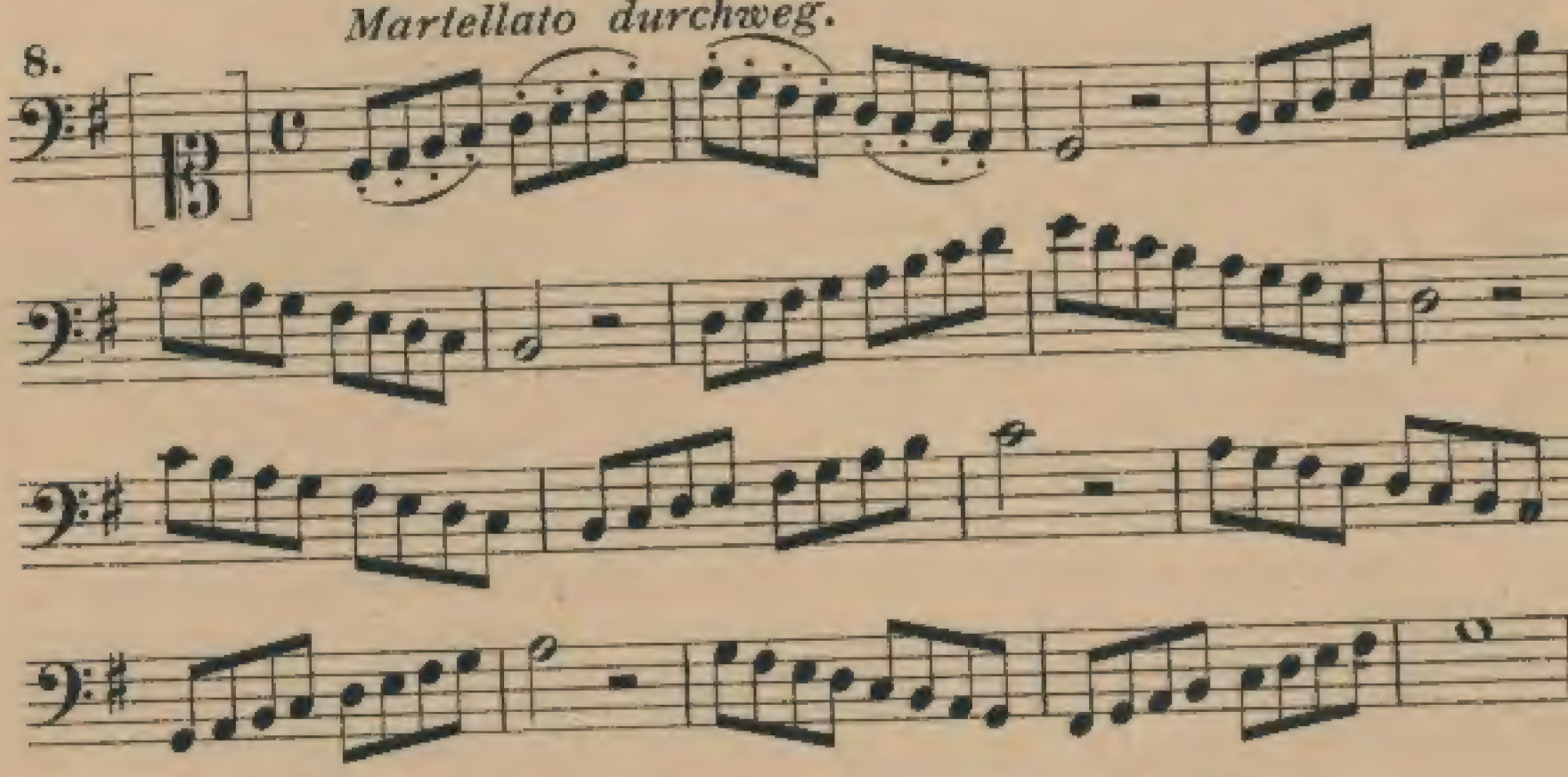
Uebungen.

7.

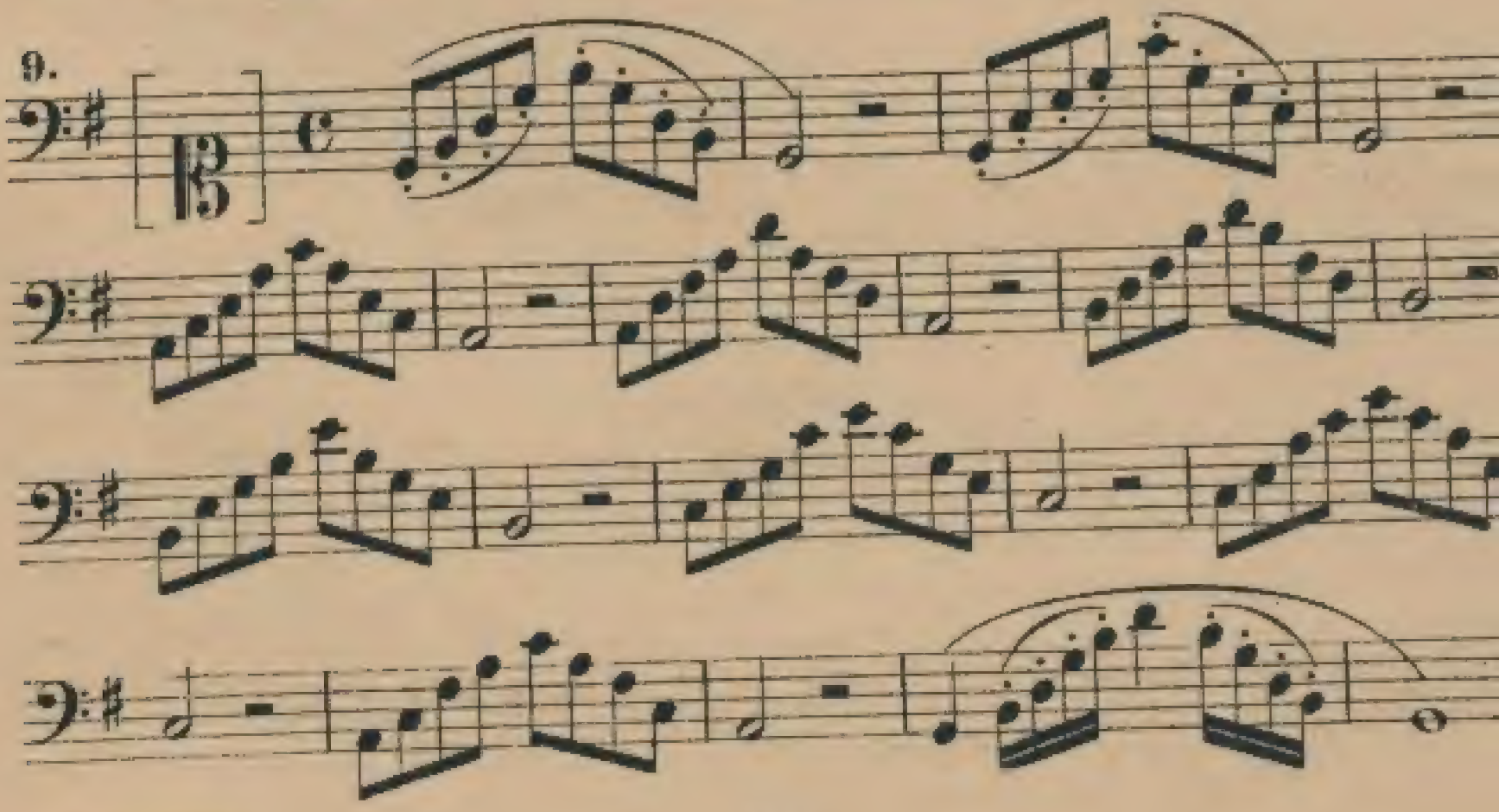


Martellato durchweg.

8.



9.



Im Anfange kostet es Anstrengung, auch nach der Höhe zu das Markiren der Töne zu üben. Der Lernende scheue diese Mühe nicht; sie wird ihn bald dadurch belohnen, dass Noten, die ihm zuerst, im Brustregister, unerreichbar schienen, gut und sicher ansprechen, dass überhaupt seine Stimme in diesem Register mehr Fülle und Fertigkeit bekommt. Ich richte diese Mahnung namentlich an Solche, welche, um möglichst rasche Coloraturen auszuführen, lange Zeit vorzugsweise, wenn nicht gar ausschliesslich, nach der Höhe zu nur mit Mittelstimme und Kopfstimme geübt haben. Die Anwendung der Stimmbandbreite der Brust-stimme bei Männer-, der Mittelstimme bei Frauenstimmen wird in diesem Falle sehr günstig wirken: das volle Martellato in hoher Stimmlage, für welches die oben erwähnte Arie aus Mendelssohn's „Elias" (Seite 149) als Prüfstein gelten kann, schützt Sänger wie Sängerinnen ein- für allemal vor dem kaum sonst vermeidlichen Ausgleiten der Stimme. Hierbei betone ich immer wieder, dass die mässig tiefe, ruhige Stellung des Kehlkopfes die Grundlage dieser Methode ist.

Ich wurde auf dieselbe zuerst durch den berühmten Sänger Faure in Paris hingeleitet. „Der Glottisschlag ohne die mässig tiefe Stellung des Kehlkopfes", bemerkte er treffend, „verschleisst, verkratzt die Stimme (éraille la voix); Sänger, die mit hoher Kehlkopflage vocalisiren, haben weder Fülle noch schönen Klang in der Coloratur aufzuweisen; die hohe Kehlkopflage begünstigt wohl die Kehlfertigkeit, sie thut dies aber auf Kosten des schönen Tones" („La position haute du larynx favorise trop la voix blanche"— wie man in Frankreich die Stimmen nennt, die stets im hellen Klanggepräge singen). Ganz dieselbe Ansicht vertritt auch Ch. Battaille in seiner Schrift. An Faure selbst hat die Methode der schönen Tonbildung sich glänzend bewährt. (Siehe auch Franz Hauser's Gesanglehre.)

Schlusswort.

Wiederholt bringe ich unserer Jugend in Erinnerung, dass, um ein Sänger ersten Ranges zu werden, es nicht genügt: ein gutes Gehör, eine schöne Stimme und eine lebhafte Phantasie zu besitzen. Diese Gaben der Natur, welche sich nicht selten über die Lernenden ausgetheilt finden, sind nur die Vorbedingungen für einen kunstgemässen Gesang, der nicht anders als durch unablässiges, sorgfältiges Studium zu erreichen ist. Erst wenn der Sänger die Ausübung der Gesetze der Kunstschönheit richtig erkannt hat, wenn er sich der Forderungen derselben wohl bewusst geworden ist, erst wenn er jene Gaben je nach Bedarf der Kunstdarstellung wirklich verwerthen kann und wirklich zu verwerthen weiss, wird er ein Kunstsänger, ein Sänger im wahren Sinne des Wortes sein. Das unterscheidet eben den Kunstsänger von dem Naturalisten, welchem es bald an der Herrschaft über den Athem, bald an der Führung desselben, bald an der Kehlfertigkeit, bald an einer schönen und allgemein verständlichen Aussprache fehlt, dass er überall die Zwecke der Kunstdarstellung klar in sich erschaut und mit sicherer Erkenntniss und voller Beherrschung der Darstellungsmittel für sie eintritt.

Um zu solcher Erkenntniss und Beherrschung zu gelangen, giebt es nur einen Weg. Es ist durchaus irrthümlich, wenn man meint, man

müsse junge Stimmen für die Bühne anders ausbilden, als für den Concertsaal, oder wenn man gar glaubt, dass das fleissige Ueben die Frische der Stimme zerstöre. Ob die Bühne, ob der Concertsaal das Feld der Thätigkeit des Sängers werde, bleibt sich ganz gleich: die Tonbildung, die Studien im Allgemeinen können deshalb nicht verschieden sein. Nur das lässt sich hierbei anerkennen, dass der Concertsänger meist mit einem weniger kräftigen Stimm-Material wird ausreichen können, als der Bühnensänger, dass die Kunst des letzteren, obwohl er in grösseren Strichen zu zeichnen und zu malen hat, als der Concertsänger, womöglich noch grösser sein müsse, als die des ersteren, wenn ich mich so ausdrücken darf, weil er bei der Ausübung seines Kunstgesanges noch die Forderungen der dramatischen Action zu beobachten und zu befolgen, in seinen Rollen oft Gegensätze von der zartesten Empfindung bis zu der leidenschaftlichsten Erregung zu bewältigen hat, Forderungen, die im Concertsaal nicht vorkommen. Am allerwenigsten sind dem Bühnensänger, der die vollkommenste Herrschaft über die Lunge besitzen muss, wenn er seine Stimme lange erhalten will, anhaltende, wohlgeregelte Studien zu erlassen. Nur durch sie kann sein Organ gegen die Anstrengungen, welchen er in seiner Wirksamkeit ausgesetzt ist, widerstandsfähig gemacht werden.

Ich schliesse mit den beherzigenswerthen Worten, welche E. Seiler in dem Eingangs erwähnten Buche niedergelegt hat:

„Unsere Zeit ist eine Uebergangsperiode. Die Gesanglehrer werden leider auch, statt vereint nach Sicherheit und Klarheit bei ihrem Unterrichte zu streben, sich so lange gegenseitig anfeinden, bis es statt Muthmassungen und Meinungen über die Functionen der Stimmorgane und die Art der Tonbildung ein genaues, sicheres Wissen dieses Gegenstandes geben wird. Und dieses Wissen wird uns dann hoffentlich wieder zur einfachsten und natürlichsten Art des Unterrichts zurückführen, welche darin besteht, dass der Lehrer in seinem Schüler den Sinn für einen schönen Gesangston zu wecken versteht, und ihm die Wege zeigt, sich denselben anzueignen. Der Einfluss, den dies auf die ganze Tonkunst haben müsste, ist unberechenbar; denn aus dem Gesange hat die Musik ihre beste Nahrung zu allen Zeiten gezogen, und wird dadurch vor dem Unheil behütet, dass das Instrumentenspiel nicht in müssiges Geklingel oder leeres Getöse ausarte.“

Berichtigungen.

Seite 2, Zeile 14 v. u. lies: Klangfarbe (statt Tonfarbe).
„ 6 ist in dem Sängeralphabet rechts oben die Parenthese so zu setzen: **aa** (**au**) [statt (**aa**) **au**]. Ebendaselbst ist in dem Consonantenverzeichnisse die oberste Zeile rechts wie folgt zu ergänzen: **w** (engl.: wood, will, wave; deutsch in Worten, die mit **qu** geschrieben werden: Qual, Quelle, quälen, quirlen, quollen).
„ 8, Zeile 4 v. o. lies: aus den Urvocalen **I** und **U**.
„ 9, „ 3 v. o. lies: Der (statt Auch der).
„ 12, „ 21 v. u. lies: physiologischen Lehrbüchern (statt anatomischen).
„ 16, „ 2 v. o. lies: **E œ O U ü I** (also **ü** statt und).
„ 18, „ 1 v. u. im Text lies: **die** Anschlagsnote (statt der Vorschlag von unten).
„ 19, „ 1 der Anmerkung lies: Anschlag (statt Vorschlag).
„ 25 lies die unterste Textzeile mit folgender Einschaltung: Man singe die eine Stimme und spiele in Ermangelung einer zweiten Singstimme die andere am Clavier.
„ 27, System 3 v. u. lege im vorletzten Takt den Vocal **i** unter (statt **ù**).
„ 31, „ 1 v. o. lege im zweiten und fünften Takt **e — üe** unter (statt **e — ù**).
„ 31, „ 1 v. u. lege im sechsten Takt **ae** unter (statt **oe**).
„ 50, Zeile 17 v. o. streiche die Worte: „in dem Paragraphen IX erklärte".
„ 52, System 3 v. o. gehört über die dritte Note des dritten Taktes ein •
„ 57, Textzeile 3 v. o. lies: gestossenen und markirten Vocalisation.
„ 59, System 3 v. u. ist das erste + (über *b*) zu streichen und über das später folgende zweite *fis* zu setzen.
„ 64, „ 4 v. o. gehört das erste + zur fünften Note des Taktes. Ebenso sind die + in den folgenden sechs Takten zu der fünften bez. ersten Note hinzuzusetzen (mit Streichung des + auf der Note *c* im dritten Takt, System 5 v. u.).
„ 68, „ 3 v. o. setze dem *e* im ersten Takte ein ♭ vor. Ebenso auch dem *e* im zweiten Takte des folgenden Systems.
„ 74, „ 2 v. u. soll die erste (kleine) Note *e* sein.
„ 75, „ 1 v. u. setze als Citat hinzu: „Zauberflöte", Terzett.
„ 78, „ 1 v. u. fehlt hinter toujours der Name „Perrette".
„ 79, Zeile 3 v. u. füge nach dem Worte „(Agricola)" hinzu: Von der Vorschlagsnote aus.
„ 81, System 5 v. o. sollen die Athmungszeichen nach den Doppelschlagszeichen stehen: ∽.
„ 85, „ 1 v. o. ist die Silbe **ma** unter die kleinen Noten zu setzen.
„ 89, Textzeile 7 lies: der „Trillo" (statt das „Trillo").
„ 91, System 3 v. o. soll die erste Note *cis* heissen.
„ 92, „ 2 v. u. Littera g. Das zweite *d*, die Vorschlagsnote, ist überflüssig.
„ 94, Anmerkung unten lies: *tr* heisst so viel wie Pralltriller.
„ 148, Zeile 5 v. u. lies: so bringt er meistens.

3 Mus. 4° 5133

1 Bl., Schmutztitel

EDITION PETERS

tudienwerke für Gesang

Bei Bestellungen wolle man nur die Nummern angeben.

Gesangsschulen

Chorschule (Friedlaender). Nach Stockhausens Methode.
Panofka, Gesangs-ABC.
Panseron, Musikalisches ABC (Friedlaender).
Stockhausen, Gesangsmethode.
— Gesangstechnik und Stimmbildung, hoch und tief.
Vaccai, Praktische Schule des italienischen Gesanges:
— Original-Ausgabe für Mezzo-Sopran.
— Ausgabe für hohe und tiefe Stimme.
Winter, Singschule (Noë). Neu revidierte Ausgabe.

Gesangsübungen

Aprile, 36 Exercices pour la Vocalisation (Noë), hoch u. tief.
Banck, Op. 64, 78 melodische Singübungen.
Bordogni, 12 Vocalises pour Mezzo-Soprano.
— 12 nouvelles Vocalises, hoch und mittel.
— 3 Exercices et 12 Vocalises, hoch und mittel.
— 24 nouvelles Vocalises faciles et progressives.
— 24 nouvelles Vocalises pour Mezzo-Soprano ou Contralto.
— 36 Vocalises composées selon le goût moderne, hoch u. mittel.
Concone, Op. 9, 50 Leçons de Chant, mittel und tief.
— Op. 10, 25 Leçons de Chant, mittel und tief.
— Op. 11, 30 Exercices (Friedlaender), hoch und tief.
— Op. 12, 15 Vocalises (Friedlaender), hoch und tief.
— Op. 17, 40 Leçons de Chant. Pour Basse ou Baryton.

Gesangsübungen (Fortsetzung)

2604a/b Lablache, 80 Exercices (Friedlaender), hoch und mittel.
2605a/b — 2 Vocalises (Friedlaender) hoch und mittel.
1358a/c Lütgen, Die Kunst der Kehlfertigkeit, Band I, hoch, mittel, tief. 20 tägliche Übungen.
2131 — — Band II, hoch. 20 Opern-Vokalisen.
3566a/b Panofka, Op. 85, 24 Vokalisen.
2602 Panseron, 12 Etudes spéciales (Friedlaender), hoch.
2601 — Vocalises et Exercices, mittel.
1444 Rossini, Vocalises et Solfèges.
3972/77 Sieber, Op. 92/97, Vokalisen.
984a/c Solfeggien-Album (Stark), mittel, tief, hoch.

Instruktive Sammlungen für den Gesangsunterricht

3648 Alte Meister des Bel canto. 50 Arien, Kanzonen, Kanzonetten von Monteverdi, Caccini, Rossi, Carissimi, Stradella, Bononcini, Caldara u. a. herausgegeben von Landshoff.
1349 Instruktives Gesang-Album. 40 Lieder und Arien progressiv geordnet von L. Stark.
2074 Koloratur-Arien für Sopran. 24 Arien (Marchesi).
1350 Koloratur-Arien für Mezzo-Sopran. 12 Arien von Mozart, Rossini, Bellini.
2682a/c Unterrichts-Lieder, hoch, mittel, tief. 60 berühmte Lieder progressiv geordnet und herausg. von Max Friedlaender.

GESÄNGE MIT KLAVIER

Bizet, Ausgewählte Gesänge (Hans Joachim Moser).

6 Lieder, hoch und tief.

Brahms, 84 ausgewählte Lieder.

Album I, hoch, mittel, tief.
Album II, hoch und tief.
Magelone-Lieder, hoch und tief.
Volkskinderlieder.

Grieg-Auswahl,

60 Lieder, hoch und tief.
Mit teilweise neuen Text-Übersetzungen.

Wolf, 245 Lieder. Oktav-Ausgabe in 20 Bänden.

b Mörike-Lieder, 4 Bände, hoch und tief.
b Eichendorff-Lieder, 2 Bände, hoch und tief.
Goethe-Lieder, 4 Bände.
Spanisches Liederbuch, 4 Bände.
Italienisches Liederbuch, 3 Bände.
Lieder nach verschiedenen Dichtern, 3 Bände.
nzel- und weitere Ausgaben siehe Spezial-Verzeichnis.

Mattiesen, Gesänge.

3500 Op. 1 Balladen vom Tode.
1. Lenore. 2. Der Glockenguß zu Breslau. 3. Pidder Lüng. 4. Der Bettler und sein Hund. 5. Lord Athol.

3501a/b Op. 2, 12 Gedichte, 2 Bände.
Band I. 1. Heimgang in der Frühe. 2. Tod in Ähren. 3. Der Feind. 4. Die Sonne sinkt. 5. Jedem das Seine. 6. Von Katzen.
Band II. 7. Nachtlied. 8. Stille der Nacht. 9. Hoher Mittag am Meere. 10. Sonnenuntergang. 11. Tote Liebe. 12. Berliner Pfingsten.

3502a/b Op. 3, 8 Gedichte, 2 Bände.
Band I. 1. Philomele. 2. Selige Sehnsucht. 3. Venedig. 4. Die kleine Passion.
Band II. 5. O dunkle Nacht. 6. Von übergroßer, schwerer Last befreit. 7. Schließe mir die Augen beide. 8. Wenn du einst alt sein wirst.

3503 Op. 4 Willkommen und Abschied.

Mussorgski, Ausgewählte Gesänge (Hans Schmidt).

3894 12 Lieder.
I. Lieder und Tänze des Todes. II. Kinderstube. III. Hopak.